

# فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانة ومركز اطلاع رسانی  
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مركز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

## الحدیثة فی اللغة والأدب الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع • العدد الرابع • يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤

٢

# فصول

مجلة النقد الأدبي

## مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود  
سهير القلماوي  
شوقي ضيف  
عبد الحميد بيونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبة  
مصطفى سوييف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

## مكثير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

## السكرتيرة الفنية

عصام بهي  
محمد بدوي



## تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج :  
من ٢٤ (أربعة أعداد) دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً  
للهيئات - مصاف إليها :  
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يخلو ٥ دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)  
• وصل الاشتراكات على العنوان التالي :  
• مجلة فصول  
هيئة المصرية العامة للكتاب  
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .  
تلفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨  
٧٦٥٥٣٦  
الإعلانات : يثن على ح ١٥٠٠ جنيه أو متروياً للمعلنين -

• الأسعار في البلاد العربية :  
الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٤ ريالاً للفرد - البحرين  
دينار ونصف - العراق : دينار بروج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن : ١٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤  
ديناراً - المغرب ٢٤ دولاراً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
لارج -  
• الاشتراكات :  
• الاشتراكات من الداخل :  
من ٢٤ (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش  
وصل الاشتراكات بحرقه بريدهم الحكومية

# الحدائث في اللغة والأدب الجزء الثاني

٤	لما قبل	رئيس التحرير
٥	هذا العدد	التحرير
١١	الشعر العربي المعاصر ومفهومه التقري للحدائث	صلاح جواد الطعمة
	من مظاهر الحدائث في الأصب	
٢٨	المصوغ في الشعر	محمد الهادي الطرايلى
٣٥	معنى الحدائث في الشعر المعاصر	جابر عصفور
	قراءة في صلاح الحدائث عند شاعرين	
٤٧	من السيميائيات	إدوار الخراط
	ما بعد القسرة الأولى : الحدائث في شعر	
٧٨	أحمد عبد الحميد جيمازى	ياروسلاف استيكيتش
٩٧	كيف تدفق قصيدة حديثة	عبد الله محمد الفداوى
	الحدائث السرحية ومسيرة البحث عن الذات	
١٠٦	- دراسة في مسرح " فرقة الحكواتى "	خالد سعيد
١٢٣	حدائث المظود لما	هدى وصفي
١٣١	عناصر الحدائث في الرواية المصرية	فردوس عبد الحميد البهنسارى
	حدائث التفكير وحدائث الكتابة -	
١٥٠	مسجد العرس لتوفيق الحكيم	شارل فيال
	"مالك الحزين"	
١٥٩	الحدائث والتجسيد الكلى للرواية الروائية	صبرى حنا
١٨٠	مشكلة الحدائث : رواية الخيال العلمى	مدحت الجيار

## • الواقع الأدبى

١٨٧	جدلية الفرقة والجماعة	توفيق بكار
-----	-----------------------	------------

## • مناهات

	نجيب محفوظ مبدعا .. الأصالة وإعجاز الإيجاز	
١٩٨	في رواية " قلب الليل "	مصرى حنورا
	هاجس المسودة في قصص إميل حبيبي	
	- قراءة نقدية في قصص	
٢٠٥	" التنوير " و " مريثة السلطعون "	حسن محمود

## • عرض كتب :

	المسودة في الشعر العربى	
	حتى آخر القرن الثقل المجرى	تأليف : عل البطل
٢٢٣	دراسة في أصولها وتطورها	عرض : عصام بى
	التفكيك : النظرية والتطبيق	تأليف : كريستوفر نوريس
٢٣٠	عرض : سميرة سعد	

## • رسائل جامعية :

	- الشعر في عصر ملوك الطوائف بالأندلس	
٢٣٥	- الاتجاه الرمزي في شعر تاليف	عرض : تاه أنس الوجود

٢٤١	● كشف المجلد الرابع	
-----	---------------------	--

٢٥٥	This Issue	ترجمة : ماهر شفيق غريب
-----	------------	------------------------

# أما قبل

.. عن الكرامة الإنسانية أن يعمل الإنسان ، وأن يبذل قصارى جهده فيما يحقق الحياة ويضمن لها النماء والثراء ، وفيما يعود عليه وعلى الأجيال القادمة من بعده بالخير والهناء . إنها ضريبة الدورة الأبدية ، من الإنسان إلى الطبيعة ، ومن الطبيعة إلى الإنسان ، يؤدبها الإنسان بقدر ما يأخذ ، وتسخرها الطبيعة وفاء لمطامع الإنسان . ولذلك قيل : « من زرع حصدا ، إيماناً من القائل - وكلنا نردد هذا القول في عفوية وبساطة - بهذه الدورة الطبيعية ، وتحققاً لاستمرارية الحياة والإنسان جميعاً .

ومع التسليم بأن العمل كرامة إنسانية فإن المرء يتردد كثيراً ، إذا ما تأمل ذلك القول الشائع ، في قبوله على حالته . في البداية تطبق الصيغة اللغوية لهذا القول على عقله ، وتكاد تحمله على الإذعان لها ، والتسليم بمضمونها ، بما يمثل فيها من معنى الحتمية ؛ فهناك زرع وحصاد ، أي فعل وثمره لهذا الفعل ، يرتبطان ارتباط الملوك بالعتلة ، أو النتيجة بالسبب ، ثم تصنع أداة الشرط التي تبدأ بها العبارة سياجاً لهذه العلاقة ، فتنتقلها من خصوصية الرأي إلى عمومية الحقيقة - أو هكذا يبدو الأمر . لكن التأمل سرعان ما يكسر هذا السياج ، ويفتحهم قلعة هذه العبارة الحصينة ، إذا صح التعبير ، فتتخلخل العلاقة بين ركنيها ، وتفقد الحتمية - بذلك - سلطانها المقهّم للعقل .

في البيئة الريفية ، حيث تقوم الممارسة العملية بدور ملحوظ في بناء القاعدة المعرفية ، يمكن أن تقبل العلاقة السببية بين بذر البذور في الأرض ثم جنى الثمار منها على أنها علاقة حتمية ؛ وإلا فلأى غاية يتكبد الفلاح العناء ؟ ومع ذلك فإن هذا الفلاح يدرك - بتفكيره البسيط ، ومن خلال خبرته العملية كذلك - أن بذر البذور في الأرض لا يمكن أن يتج - بالضرورة - ما لم تتوافر مجموعة من الشروط ؛ منها ما يتعلق بنوع التربة ؛ ومنها ما يتعلق بسلامة الطقس أو المناخ ، ومنها ما يتعلق برعاية هذه البذور وتعمدها في مراحل النمو المختلفة ، بالوسائل المختلفة . فإذا لم تتوافر هذه الشروط ، أو لم تتوافر بعضها ، أصبحت النتيجة المرتقبة في موضع شك ؛ فقد يزرع الإنسان ولا يحصد . ولعل الشاهر كان أكثر تحفظاً من صيغة القول الشائع حين قال :

من يصنع الخير لا يعدم جوازيه لا يلعب العرف بين الله والناس

لصيغة « لا يعدم » ، التي تمثل المعلوم أو النتيجة ، ليست في صرامة الحسم التي تمثلها « حصدا » في القول الشائع ؛ فعل حين تحمل الصيغة الأخيرة إثباتاً تقريرياً موجياً ومباشراً ، تصل الصيغة الأولى إلى الإنجاب بطريقة غير مباشرة ، عن طريق نفى النفي .

وإذا عدنا الآن إلى العبارة التي استوقفتنا في البداية ، وهي « من زرع حصدا » ، مشروطة بكل الشروط اللازمة ، لكي تكون مفهومة ومقبولة على صعيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، برز عندئذ - بالضرورة - السؤال : هل تصدق تلك الحتمية المشروطة في مجال الفكر كما صدقت في مجال الطبيعة ؟

وقد يستشف من هذا السؤال أنه ينطوي على تفرقة ضمنية بين الطبيعة والفكر ، وكأن لكل منهما قوانينه الخاصة . وحقيقة الأمر أن هذا السؤال لا يقصد إلى تكريس هذه التفرقة ، بل لعله - على الأرجح - يهدف إلى فهم وجه الخلاف بينها - إن كان هناك خلاف - في إطار ما بينهما من نجاس مبدئي .

ولنصطلح - مبدئياً - على أن الفكرة تماثل البذرة ؛ وأن الفكرة إنما تتجدد عندما تصبح كلاماً ، منطوقاً أو مكتوباً ، وإن كان تفهيد الفكرة بالكتابة على الورق أدنى إلى استخلاص نوع البذرة المراد زرعها في الأرض . ولا يخلو الإنسان من أن تحط له بين الحين والحين فكرة من الأفكار ؛ فإذا هو قيدها بالكتابة فقد منحها وجوداً آنياً وزماتياً معاً . أما عن زرع الفكرة نفسها فلا موضع لزراعتها إلا في العقل . وفي العقل قد تنمو الفكرة البسيطة حتى تصبح نظرية كاملة ، ثم تتشقق النظرية في حقول مختلفة ، فينشأ عن ذلك تيار فكري ، أو حفل معرفي كامل . لكن تحقق هذا مشروط كذلك بشروط ؛ فلا بد أن تكون العقول قابلة للاستيعاب ، وأن يكون « المناخ » الاجتماعي والسياسي والاقتصادي مسعفاً على نمو الأفكار ، وإلا ذبلت الفكرة في العقل وتقلصت ، بدلاً من أن تنمو وتورق وتزدهر .

ويمكننا الآن أن ندهى أننا قادرين على التفكير ، ولكن مشكلتنا الحقيقية هي في استنبات الأفكار الكلية من الأفكار الجزئية التي يبتدى إليها كل منا ؛ فنحن أميل إلى زرع الأفكار منا إلى تمهدها والعمل على نمائها . ولذلك فإن المؤلف في مجتمعاتنا - على مستوى الفكر ، وعلى مدى الزمن - نزرع ولا نحصد . طوال الزمن وحتى اليوم كنا نزرع الأفكار ، ولكننا لم نستطع أن ننشئ نظرية مكتملة في ذاتها ، فضلاً عن أن ننشئ حقلاً معرفياً كاملاً ، إلا في حالات محدودة . ومن ثم يقتضينا الأمر أن تنبه إلى أننا لا نوفر كل الظروف الملائمة لبذور الأفكار لكي تنمو وتنمو فتصبح حقولاً من المعرفة ؛ أو لنقل : إننا نزرع كثيراً ولا نحصد إلا نادراً .

رئيس التحرير



# هذا العدد

موضوعات هذا العدد هي استئناف لموضوعات العدد السابق ؛ وكلاهما يتعلق بقضية الحداثة . وكان الطابع العام لموضوعات العدد السابق تنظيرياً ، إلا ما اتصل منها بعدالة اللغة ؛ أما هذا العدد فتجده موضوعاته إلى مباشرة الحداثة في تعيّناتها المختلفة ، في الشعر والمسرحية والقصة . ومن ثم يعد هذا العدد استكمالاً - على مستوى التطبيق - للمتطلبات النظرية التي عالجتها موضوعات العدد السابق .

وعلى الرغم من أن موضوعات هذا العدد تتجه أساساً إلى فحص نصوص من الأنواع الأدبية المختلفة ، فإن أصحابها قد حاولوا - على نحو مركز - تحديد منطلقاتهم النظرية إلى فحص تلك النصوص . ومع ذلك فلم يكون من السهل الادعاء بأن مباشرتهم للنصوص كانت مجرد وسيلة لإثبات صحة المنطلق النظري ، أو أنها كانت مجرد عملية استشهاد بالنصوص لتوظيفها في تقرير الحقائق ؛ فالواقع أن مباشرتهم لهذه النصوص كانت - في معظم الأحوال - تجريبية في المحل الأول . وبعض هذه الموضوعات كان يتسع نطاق النظر فيه ليشتمل عدداً من النصوص لمبدعين مختلفين ، ويضيق إلى حد الانحصار في نص واحد . وسواء كثرت النصوص المدروسة في الموضوع الواحد وتنوعت ، أو اقتصر الموضوع على نص واحد ، فإن الهدف العمل كان واضحاً ، وهو استنطاق حداثة هذه النصوص بأعيانها . وبذلك تحنيت مجموعة الدراسات التي يضمها هذا العدد المنزلق المنهجى التقليدي في التعامل مع النص الأدبي بوصفه شاهداً بدلاً من أن يكون « مشاهداً » .

والنسق العام الذي ترد فيه هذه الدراسات يتحدد بالأنواع الأدبية الكبرى ( الشعر والمسرحية والقصة ) للوقوف على تجليات الحداثة في هذه الأنواع . وأيضاً فإن ترتيب هذه الدراسات قد خضع لمبدأ التخرج من العام إلى الخاص . وبذلك انقسم « ملف » العدد إلى ثلاث وحدات ، الأولى منها تتعلق بموضوعاتها بالشعر ، والثانية بالمسرح ، والثالثة بالقصة .

ويفتح المجموعة الأولى صالح جواد الطعمة بدراسة عن « الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة » ؛ وفيها يتساءل عن أسباب هذه الصورة المضطربة التي نرسمها للحداثة اليوم بعد مضي قرن أو يزيد على ظهورها في الغرب وأمريكا اللاتينية ، وبعد هذه مرحلة جديدة ، مرحلة ما بعد الحداثة ، منذ الخمسينيات أو الثلاثينيات في رأي بعض النقاد . أتت هذه الحداثة ذاتها ، أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ، أم تبين منطلقاتنا الفكرية ، أم إلى حرصنا على توجيه أدبنا وفق معايير تبلورت في آداب عالمية أخرى ؟ ويرى أن هذه الأسباب وسواها أسهمت - وما تزال - في تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة وفي اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها .

ويعود الكاتب إلى الحداثة الأوربية ، مفهوماً وتاريخياً ، ليؤكد أن بدايتها - عند كثير من النقاد - كانت في أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين ؛ وأنها تعكس في جوهرها معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث ، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، بوصفها تقليداً أو شكلاً من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ فهي ثورة تتطلع على الدرام إلى قيم وأشكال أو أساليب تميرية جديدة ، ومعاضتها تتجسد في أن عليها أن تكافح دائماً ولكن دون أن تنصر تماماً ، بل إن عليها أن تكافح من أجل ألا تنصر .

أما الحداثة في أدبنا فلإنها تعود إلى محاولات عدة منذ مطلع القرن ؛ ولكن بداية التحول الحاسم تختلف عليها ؛ أهم محاولات المهجريين ، أم حركة الشعر الحر في بغداد في ١٩٤٨ ، أم حركة مجلة « شعر » ، منذ أواخر ١٩٥٦ . ويعود الاختلاف هنا إلى الاختلاف حول مفهوم الحداثة ذاتها كما يراها الشعراء والنقاد ؛ الأمر الذي يشير إلى أن الحاجة ملحة إلى دراسة حركات التجديد في ضوء ترابطها ، ومدى إسهام كل منها في التمهيد للمراحل التالية .

ثم ينتقل الكاتب إلى موقف الشعراء المعاصرين من الحداثة ، ليرصد موقفهم من التراث القومي ، والتراث العالمي ، كما يتأمل موقفهم - في إطار الحداثة - من مهمة الشعر ، وكيف تحولت تحولاً جديراً من تأكيد دوره الاجتماعي إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعاً يحوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ، ولفته الإيجاء بدلاً من التصريح ، وكيف صارت مسئولية الشاعر هي الإيجاء بنفسه الكون واختلاله ، والتطلع إلى واقع أفضل ، مع اختلاف في منطلقات الشعراء وفي رؤيتهم لفكرة الالتزام .

وإذا فرغ الطعمة من رصد مواقف الشعراء العرب من الحداثة يأتي دور محمد الحادي الطرابلسي ليحدثنا عن « الغموض في الشعر » بوصفه مظهراً عاماً من مظاهر الحداثة .

وينطلق الطرابلسي من حقيقة أن الشعر يقوم على الغموض أساساً ، وأن الغموض من مفومات الشعر ، وليس حدثاً عارضاً فيه ، أو عنصراً متمماً لعناصر أصلية غيره ، بشرط أن يكون غموضاً إيجائياً لا سلبياً ، وبخاصة بعد أن أصبح الشعر يعبأ عن مهمة الإخبار أو التأريخ ، وأصبحت لغته بعيدة عن أن تكون وسيلة لأداء المعاني والأفكار والحقائق والأخبار .

من ثم يشرع الكاتب في تحليل « أنواع » الغموض في الشعر لوجه ضروري ، و« مظاهره » ، ليميز فيها الإيجاء من السلب ، أو البناء من

الهدام . فالغموض قد يكون ناتجاً عن قصد التعمية والتضليل ، أو يكون متولداً عن التمثل باسم الحداثة ، حين ينفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه ، فيفرط في طلب الشعر إفراطاً غللاً ، فينقلق شعره بمقتضى تجربته من كل إطار غير شعري يخرج فيه . وهناك ضرب ثالث متولد عن القصور ، ويرجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه مع الجهل بحقيقته . وهذه كلها مظاهر للغموض غير الشعري ؛ لأن الغموض فيها من صفات الكلام القارة لا العارضة ؛ لا تبدد قرامة النص مهما تعددت وتتنوع عبر الزمان والمكان . والضرب الرابع هو الغموض الناتج عن الحدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص قابلاً لقراءات متعددة ، تبهن على سموه وأدبته ، وتدلل على أن الغموض فيه معرض للمدلولات لا للدوال ؛ فهو يحمل القارىء على مدلول غامض ، هو بذاته غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وجلاله ؛ فيكون من واجب الشاعر التلطف في شأنه ومعالجته ، مع إبقاء خصوصياته المتمثلة في ذلك الغموض أساساً .

ومن بحث هذا المظهر العام من مظاهر الحداثة ، يتقل بنا جابر عصفور في دراسته عن « معنى الحداثة في الشعر المعاصر » إلى استطلاع مساحة عريضة من واقع الشعر العربي المعاصر . وهو يشير في مفتتح مقاله إلى أن « الحداثة » مصطلح بالغ العراقة والجدّة معا ؛ فهو يشير - ثانياً - إلى الصراع بين القدماء والمحدثين ، كما يشير - مجداً - إلى صراع جديد في الوقت الراهن بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التي وقعت - ولا تزال تقع - في القصيدة العربية المعاصرة . وهو - في الحالين - يوصي إلى وعى بواقع متحول من ناحية ، وإلى حوار مع تراث آخر ، يُعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي ، من ناحية ثانية .

ومن ثم يميز الباحث بين « حداثة » القصيدة العربية « وحداثة » القصيدة الأوربية ، على أساس من حوار الأولى مع أصولها التراثية ، وواقعها التاريخي المتعين ، ومع علاقتها بالحداثة الأوربية كذلك . ومن ثم يمتنع أن تكون الحداثة العربية نسخة من الحداثة الأوربية . ويرى الباحث في مفهوم « الحداثة » بديلاً من صفات أخرى للشعر العربي ، كالمعاصرة والجدّة ، من حيث تدل المعاصرة على مجرد الارتباط بالعصر - زمنياً - لا بروحه ، ومن حيث إن « الجدّة » لا تعني التحول الجذري بالضرورة ، ولا تحمل بعداً مفهوماً يتصل برؤية العالم ، بل قد تنطوي على معنى من معاني النسخ والتكرار . في حين تنطوي الحداثة - من منظور الدراسة - على استمرار تقاليد المجاوزة ، وعلى نوع من الجذرية ، نوازي حداثة الشعر فيها حداثة أشكال أخرى من الأدب والوعي الاجتماعي ، وتتفاعل معها في الوقت نفسه ؛ فهي - في المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتنطوي على الاختيار ، وتتضمن بعداً للقيمة بالضرورة .

من هنا لا تنمرد الحداثة العربية على معايير « التقدم » و « التطور » و « العلم » و « الآلة » ، بل هي تحلم بها وتبشر ، كما تبشر بأفانيم « العقل » في مواجهة « النقل » الذي يسود عالمها . وهي حداثة مازال تؤمن بقداسة الكلمة ، وبشوة الشاعر ، وإن كانت رسالته تتميز بأنها في حال من الصنع الدائم ، والضرورة المستمرة . وهي - من أجل ذلك - تفقد صفة الإبلاغ المباشر التي تنطوي عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية . وإذا كان في هذه الرسالة دوال ثابتة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل ، فإنها تتضمن - أيضاً - مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم باللغة ، وعلاقة اللغة بالوعي نفسه ، في كل مرة تكتب فيها القصيدة أو تقرأ .

بهذا كله تنفي عن القصيدة المحدثّة صفة الصدق الوجداني ، من منظور الشاعر ، أو الاتحاد الوجداني ، من منظور القارىء ، كما أنها انتقلت من بساطة الدلالة وواحديتها إلى التركيب والتعدد ، كما انتقلت بقارئها - في الوقت نفسه - من مفعولية الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة . وبذلك صارت القصيدة المحدثّة فاعلية لغوية ، تنطوي على استقلالها الذاتي الذي يجعل الشعر ، والفن عموماً ، متحرراً دائماً ، متمرداً دائماً .

ثم تأتي دراسة إدوار الخراط وقراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات، لتنتقلنا إلى هذا النطاق الضيق المحدد بشاعرين برزوا على مستوى الحداثة في ذلك العقد من القرن العشرين .

ويبدأ الكاتب بالوقوف عند الحداثة ذاتها فيرى أنها ، وإن تكن قيمة لانهائية ، مازال ترتبط بالتاريخ وتقتحم حدوده ، من أجل أن تجاوزها إلى أفاق المستقبل . وتجاوز الحداثة ، بصورة دائمة إلى ما هو متعذر ، ومقلق ، وغامض ، يسمي إلى نظام قيم مستمر بطبيعته على التحقق ، ومتحد على الدوام .

ولقد ظهرت ملامح الحداثة في الشعر المصري في السبعينيات ، وتمثلت في شعر محمد عفيفي مطر ، وفي شعر جماعتين هما جماعة « إضاءة » ٧٧ ، وجماعة « أصوات » والدراسة قراءة لشعر اثنين من أعضاء الجماعة الأولى ، هما حلمي سالم في ديوانه « الأبيض المتوسط » ، وماجد يوسف في قصائده من الشعر العامي ، أو شعر لغة أهل مصر - كما يسميه الكاتب .

ويلاحظ الكاتب ملمحاً أساسياً في بناء القصيدة في شعر حلمي سالم ، وهو تجاور التيار الشبقي مع التيار أو الهم الاجتماعي . وتظل هذه الثنائية سمة مميزة للخبرة الشعرية في قصائد الديوان كلها على وجه التقريب ، دون أن يصل الشاعر إلى حل يمزج بين طرفيها .

ويلاحظ الكاتب غياب الحس الميتافيزيقي في شعر حلمي سالم ، ويشير إلى استخدام الشاعر لبعض طرائق التعبير المجازي التحديثية ، مثل الأرقام والتواريخ والمصطلحات الفلسفية ، دون أن تكون لها دلالة شعرية ، أو يساعد استخدامها على تخليق التجربة الشعرية والإضافة إلى عناصرها التشكيلية .



وتتناول الدراسة اللغة عند الشاعر . ويلاحظ الكاتب أن لغة حلمي سالم تجاوز المصطلح عليه في هذا المجال إلى ما يسميه باللغة - الفعل . وهي ليست فعلاً شعرياً فحسب ، ولكنها فعل اجتماعي في الوقت نفسه ، يحمل - على مستوى الدوال - قسماً الثنائية ذاتها التي تميز تجربته الشعرية . أما بالنسبة للمعجم الشعري عند حلمي سالم فيلاحظ الكاتب أنه يزاوج بين اللغة الفصحى والعامية المصرية ، كما يلجأ إلى كسر العلاقة بين الدال والدلالة ، على نحو يجعل لغة ناعمة وثاقبة وذات حواف قاطعة . ولعل حرص الشاعر على هذه الخصائص اللغوية هو ما يدفعه إلى استخدام المصطلح الفلسفي أو الهندسي في مفارقات مجازية لها حدتها ، كما يدفعه إلى ما يسميه الكاتب بغواية الأرابيسك ، بمعنى الاتجاه إلى النعمة والتوشية والتغويق الزخرفي ، والمزج باللغة ، والانسحاق وراء سحر التفتية ، وتكرارية الموسيقى ، دون أن نحمل بالضرورة قيمة فنية .

أما عن شفرة الشعر عند ماجد يوسف فهي مأخوذة من الفصحى واللغة الشعبية على السواء . ويلاحظ الكاتب افتقار هذه الشفرة للخصوصية التي تنشأ عن الخبرة المتميزة .

ويعتمد معجم ماجد يوسف الشعري على ما هو عضوي وجسدي ، بقدر اعتماده على ما هو هندسي وعقلي . وقد ظهر في أعماله الأولى هذا التقابل . غير أن هناك بوادر ظهرت في قصائده الأخيرة ، يتحقق فيها نوع من الانصهار بين الطرفين المتقابلين في جدلية خاصة ، تجمع بين جسدانية العالم وعقلانية الشعر . ويظهر من خصائص شعر ماجد يوسف الأخرى حس الترابيحي ، وإحساس عميق بالإثم في العالم ، وشوق إلى العدالة والحقيقة . ويظل همه الأساسي هو الانفلات من حصار الذات إلى الحية - الوطن - الأرض - العالم .

ومن هذا الإطار المحدد بشاعرين من شعراء السبعينيات ينتقل بنا ياروسلاف استكيفتش إلى إطار أضيق ، حين يلمس بحدتنا من الحدائق في شعر أحمد عبد المعطي حجازي .

ينتقل ياروسلاف استكيفتش في قراءته - من منظور الحدائق - لشعر حجازي من تجربته بين الحدائق « و » الجنة ، من حيث إن ما يفترض أنه ليس إلا مظهر الجنة في فن من الفنون لا يبقى منه رصيد فعال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ومن ثم ينهل التركيز في بحث الحدائق على الجانب الكيفي عوضاً عن الكمي ، على أن يؤخذ في الحسبان أن ثمة علاقة عضوية بين الحدائق والإبداع ، لا تقع - ضرورة - بين الإبداع والجنة .

واختيار الكاتب لشعر حجازي مبني على قراءة أولى أدت إلى قراءات أخرى ، بحث فيها القارئ - الكاتب عن الأسباب والمكونات والعلل التي جعلته يقوم بهذه القراءات المتتالية . وقد كشفت هذه القراءات عن وثيقة الصلة التي تتم بين القصيدة الحديثة ووجعنا بمواقفنا الحياتية الكثيرة والمختلفة . فالذي يحدث لحظة قراءة القصيدة الحديثة إنما هو استيعاب مزيج : للقصيدة ولأنفسنا في آن واحد ، ويتكون من خلل ووجعنا بحضور القصيدة المعرف في حضور آخر تجريبي ، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا للقصيدة . وهذه المعرفة لا تتكامل بكل أبعادها إلا في حالة تطابق زمن القصيدة التجريبي وزمن تلقيها ، تطابق يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة ، من اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والنبرة . الخ ، دور عضوي فيه .

وحجازي بدأ تجربته في حقبة كانت الحدائق فيها ، بوصفها موقفاً ، قد أصبحت جزءاً أصيلاً من المناخ النفسي في الحياة الاجتماعية والثقافية في بعض أقطار الوطن العربي ، وبخاصة في مصر . ولهذا نجد في قصائده مجموعة الأولى لمحات من رؤية رفضت أن تكون بالوان تلك العدسة الرومانسية التي استولت على الجيل السابق عليه . وكذلك كان الشأن في لغته . إنه يجمع بطريقة قد تكون تلقائية بين خصوصيات أسلوبية ذات جذور عصرية ، وخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية ، جمعا يتج نوحاً من الوحدة تكاد لا نرى لها مثيلاً في أساليب أنداده . وهو قادر على التعبير من خلال وسائل أسلوبية ختائية بحث ، عن مواقف مثل الشعور بالوطن من خلال المصير الجماعي المنعكس في مصير الذات . وهي تجربة تطورت ، عبر مسيرته الشعرية في مختلف الاتجاهات ، نحو غنائية أهدأ وأعمق . ويصف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض في لغة الشعر بعامة وفي لغة الشعر الحديث بخاصة ، وهو مفهوم يتمكس في لغته ، التي يمكن أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها قد تكون لها أبعاد وأصناف تناقض أي انطباع بالبساطة . وتجعل خصوصية هذه اللغة - بل شاعرية حجازي كلها - في تصويريتها البارزة ، حتى ليجوز أن يقال إن متلقى شعره « يرى ويسمع » فيبرز الموضوع أمامه في مشهد تجريبي متماسك ، له حياته المستقلة ، دون أي تدخل من وجدان الشاعر يؤدي إلى تشيته ، بل يبقى وجدان الشاعر عنصراً من عناصر « الموضوعية » التي يسمي الشاعر إليها ، والتي تميز شعره .

وفي نهاية هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالحدائق في الشعر ، تأتي دراسة عبد الله محمد الغدامي « كيف تتلوق قصيدة حديثة » لكي تضمنا وجهاً لوجه أمام نص شعري مفرد ( قصيدة « الخروج » ) لصالح عبد الصبور .

في البداية يحدد الدارس متطلقاته إلى النظر في العمل الأدبي ، وفي الشعر على وجه الخصوص ، فيتوقف عند عناصر اللغة ، واستخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر ، والصورة ، والإيقاع . وهو إذ يفرغ من تحديد وظيفة كل عنصر منها في النص الشعري ، بما يرسم إطاراً لعملية تلوق الشعر بوصفها قراءة له ضمن قراءات متعددة ، يتجه إلى قصيدة « الخروج » محاولاً التنازل إلى أصماتها . وهو منذ اللحظة الأولى يكشف عن المقارعة التاريخية التي بنيت عليها القصيدة ، ثم يتابع دور هذه المقارعة في الحركة الممتدة عبر القصيدة ذاتها ، منوهاً بالبلاغة الحديثة التي تتخللها ، سواء في لغتها ، أو صورها ، أو موسيقاها .

إن المدخل الصحيح إلى النص الشعري - فيما يرى الباحث - هو الذي يجعل القصيدة تفتح أمام القارئ وتكشف عن مكوناتها ، تأكيداً لما ذهب إليه « ريتشاردز » من أن القصيدة تجربة لقارئ من نوع جيد . فإذا لم تفتح القصيدة في تجربة القارئ الذي أعد نفسه إعداداً جيداً لهذه القراءة ، كان ذلك إعلاناً عن إخفاقها .

وإذ تنتهي مجموعة الأبحاث التي تتعامل مع الحداثة الشعرية ، تبدأ وقفان طريقتان مع الحداثة في المسرح : أولاً خالدة سعيد ، والأخرى طدى وصفي .

في إطار الحداثة المسرحية تحدثنا خالدة سعيد عن « فرقة الحكواتي » ومسيرة البحث عن الذات . وتشتمل هذه الدراسة على عرض لمسرحية « أيام الجيام » التي قدمتها فرقة مسرح الحكواتي اللبنانية في أغسطس عام ١٩٨٣ . ويشرف على هذه الفرقة المؤلف المسرحي روجيه عساف . كما تشتمل الدراسة على بيان لدلالة هذا النوع من التأليف من الناحية التاريخية والثقافية ، ومن ناحية إعادة النظر في أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، وبحث عن الشكل الحي المعيش الذي يوحد بين المبدع والموضوع والمتلقي جميعاً . ويعتمد نص المسرحية على الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة ، ومرجعها هو الموروث التعبيري الشفوي والإيماني الطقوسي الذي يشكل مفردات الذاكرة الجماعية . وتنطلق فرقة الحكواتي من نص حي شفوي ، يتكون ويتطور عبر الممارسة الاجتماعية الاحتفالية . وهو لا يدون ولا يحفظ بل تعاد صياغته في كل مرة يقدم فيها . ويقوم هذا النص للتعبير النص المكتوب للمسرحية من حيث أهميته ، إذ إنه يعتمد على تجارب الجماعة ومكونات الذاكرة المشتركة . وتقوم الفرقة بدور الوسيط بين مكونات هذه الذاكرة ومكونات الذاكرة الفردية التي تقوم بكتابة النص . وتقدم الفرقة تركباً جديداً لهذه المكونات ، بفتح على التجربة الحاضرة ، فبعد - من ثم - إنتاج الموروث وقد اخترق تجارب الحاضر في تفاعلها مع تجارب الماضي . وكذلك يتم التفاعل بين الشفوي والمكتوب ، وبين الحضور والحكواتية ، أي الممثلين .

ويهدف فرقة « الحكواتي » من طريق تبني هذا الفهم للمسرح إلى الابتعاد عن منطلقات المسرح اليوناني والأوروبي ، وإرساء تقاليد مسرحية عربية ، كما ترفض الفكر التوقيفي الذي يتحدر إلى تأصيل التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، وتستعبد من هذا الفكر بمسرح يمثل خطاب الجماعة الاحتفالي ، وينتج من طبيعة حياتها .

ويحدد روجيه عساف منطلقات الفرقة بأنها تقوم على السرد بدلاً من التشخيص (أو المحاكاة بالأفعال) ، أي على الحكاية التي تعتمد على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تجميع الشخصيات .

ويتم بناء التفصيلات على مستوى أفقي ، يشتمل على الأحداث المعيشة المترابطة في إطار جماعة واسعة ، كما يتم على مستوى عمودي تاريخي ، يتمثل في ذكريات الناس وموروثاتهم في تعاقبها الزمني ضمن إطار الجماعة نفسها . وبهذا تقدم الفرقة تصوراً للمأساة اليومية على مستوى التزامن والتعاقب ، كما تحقق سقوط تقليد مهم من تقاليد المسرح اليوناني ، التي تحافظ على تقديم شكل رمزي لمركزية السلطة ومركزية المعرفة ، والتي يتمثل أهم ظواهرها في هذا المجال في « الخشبة » المسرحية الثابتة ، وتستبعد الفرقة عن هذا التقليد أماكن اللقاء الطيمية ، لتقديم نصها المعتمد على الأدب الشعبي الشفوي العابر ، فيصبح بدلاً من سلطة النص المكتوب ، ويدفع بصوت الناس من منطقة الهامش إلى المحور ، جاعلاً الأهمية الأولى للذاكرة التاريخية ، أي الذاكرة التي تشكل الصور الخيالية للأوضاع والأشياء ، والحلقات الكامنة وراء هذا التصور . وتكون فرقة الحكواتي ، بناء على هذه المنطلقات ، وسيطا من خلاله تكتب الجماعة وتؤرخ ، وتقدم نصها الحي الكاشف ، والواصل بين الظاهر المبعثر والأصمق التي تتوحد فيها عناصر الحياة والموت .

أما طدى وصفي فتتجه دراستها إلى « حداثة الميلودراما » .

وتشتمل هذه الدراسة على ملاحظات عامة حول تحديد المقصود بحداثة الميلودراما بوصفها نزعة من النزعات التي ما تزال سائدة في الإنتاج المسرحي المصري . وتتبع الدراسة ظهور هذا الاتجاه المسرحي في المسرح الغربي ، وما طرأ عليه من تطور . ثم تبدأ الدراسة بقراءة نقدية تتناول جانبين : الجانب الأول منها نظري ، ويتحرك في اتجاهات ثلاثة ، هي :

- الاتجاه المسرحي .

- الاتجاه الإيديولوجي .

- الاتجاه السوسيولوجي .

ويهتم الجانب الثاني من الدراسة بالناحية التطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة ، بمعنى تحويل بنية مشفرة إلى بنية أخرى . ويتمثل ذلك في أن أوبرا بثلاثة مليمات، ليريجت تعد شرطاً وحسباً لإعادة الكتابة كما تظهر في أوبريت « ملك الشحاتين » لتجيب سرور .

وتتناول الدراسة في جانبها النظري اعتماد النص المسرحي في الميلودراما على المبالغة الانفعالية ، وعلى ارتكاز الحدث على المفاجأة ، وتجميع سمة التباين . ومن الناحية الإيديولوجية تقوم الميلودراما على التباينات الضدية كما تتمثل في فقراء/أغنياء ، أخبار/أشراق . الخ ، وتنتهي بانتصار الخير والمستضعفين من شخصيات العمل المسرحي . ولهذا السبب يقوم المسرح الميلودرامي بوظيفة تطهيرية ، تتمثل في التعاطف مع الخير وكراهية الشر .

أما في جانبها السوسيولوجي فتحاكي الميلودراما المعايير القبلية والاجتماعية التي تنظم الجماعة ولا تشكل الميلودراما مبدعاً للتوازن الاجتماعي ، وإنما تعتمد على وجود « الشرير » الذي يخرق القوانين العامة ، لكنه يواجه بوقوف الجميع ضده ، على حين تستحوذ الضحية على العطف كله . ومن هنا تشكل الميلودراما نوعاً من « الكاترسيس » أو التطهير « الشمسي » .

وتعتمد الدراسة نواحي التجديد في أطر الميلودراما في المسرح المصري ، وخصوصاً في أعمال نجيب سرور . وتركز الكاتبة ، في هذا الجانب التطبيقي ، على تحليل أوبريت « ملك الشحاتين » . وتصل في ختام الدراسة إلى بيان نواحي التجديد في هذا المجال ، وهي تعديل



الحبكة ، وظهور البطل الإشكالي ، والصراع الاجتماعي ، والاعتماد على الإطار المفتوح للعمل المسرحي ، مع استمرار فاعلية الثنائيات بصورة عامة .  
ثم تنتقل إلى مجموعة الدراسات الثلاثة والأخيرة ، وهي التي تتعلق بحداثة الفن الروائي .

وفي مستهل هذه المجموعة تواجهنا دراسة فردوس عبد الحميد البهنساوي عن « عناصر الحداثة في الرواية المصرية » .

وتدور هذه الدراسة حول محور أساسي هو أسباب خلود بعض الأعمال الأدبية ، وارتباط قيمة بعضها الآخر بمصر بعينه ، على نحو يجعل هذه القيمة تزول بانقضاء العصر . وتتناول الدراسة في جانبها النظري السعات الأساسية للأعمال الأدبية الغربية التي تولدت عن النزعات الحديثة ، نتيجة لتطور العلوم الإنسانية ، وظهور اتجاهات فلسفية قضت على التصورات التقليدية للوجود والإنسان ، وهزت كثيراً من المفاهيم الثابتة . ولقد تولدت عن هذه التغيرات الثقافية اتجاهات جديدة في النقد ، تأثر بها الفكر النقدي العربي ، إلى جانب تأثره بظروف واقعه ، وأصبح على الأديب والناقد أن يواجه الانفجار الهائل في المعلومات ، وسرعة إيقاع الحياة ، ومحاولة خلق توتر دائم بين الخصوصية والعمومية ، والبحث عن أشكال أدبية وفكرية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية ، دون أن يفقد العمل الأدبي القدرة على التوصيل .

ويعمد الجانب التطبيقي من الدراسة إلى الكشف عن عناصر الحداثة في روايتين مصريتين ، هما « أفراس القبة » ، لتجيب محفوظ و « أحلام في الظهيرة » ، لثروت أباظة ، والاهتمام ببيان كيفية تطويع هذه العناصر لمكونات مجتمعاتنا الحضارية .

وتتعدد في « أفراس القبة » - فيما ترى الباحثة - زوايا الرؤية لحقيقة واحدة ، تنكشف من خلال أطراف عملية السرد من وجهة نظر كل من الشخصيات الأربع الرئيسية في الرواية . وتتراوح أساليب التقنية الروائية بين تعدد الأزمنة ، والمزج بين الحوار والمتاجاة الداخلية ، والإشارات المتنوعة المتسائلة حول مصير الفرد ومصير المجتمع في الوقت نفسه ، وتداخل المصوم الفردية والعمامة ، والتوتر الذي لا يفتر بين عوامل البأس وعوامل الأمل ، والنهاية المفتوحة التي تحتمل تفسيرات عدة .

وفي رواية « أحلام في الظهيرة » يستخدم السرد أسلوب الراوي الشامل العلم ، الذي يركز على الزمن الماضي ، مستفيداً من أسطورة أيزيس التي تصبح خلفية ثابتة لأحداث الرواية كلها ، على تعاقب أجيالها الثلاثة . وتتناول الرواية مرحلة التحولات الاجتماعية التي نلت الثورة ، وأثرها على القرية المصرية .

ويؤكد الكاتب من خلال معالجته مفهوماً ثابتاً مؤداه أن الشر ، الذي يظهر مختصراً بالخبر في كل مكان على المستوى الفردي والعام ، لا بد أن يهزم في النهاية ، وأن الخير قادر دائماً على البعث والتولد من داخل الشر ، كما تشير الأسطورة .

ويعمد المؤلف إلى تأكيد رؤيته عن طريق ثلاثة خطوط متوازية يمثل أولها ضيق الحيز الذي يحتله الشر في الحياة ، ويمثل ثانيها مهاجمات الشر ونهايته ، ويظهر ثالثها في حلم يتمثل فيه الأمل في جيل أفضل .

وقد أثبتت الباحثة دراستها بالحديث عن بعض عناصر الحداثة في القصتين ، التي عرفتها الرواية العربية في الشكل والمضمون ، متجهة إلى أمها لبداً كثيراً من عبوب الحداثة في تلك الرواية ، وأنها - بذلك - قد جمعت بين عناصر الحداثة والعناصر التي تضمن بقاء الأدب وخلوده .

ومن حداثة الرواية المصرية تنتقل مع شارل فيال إلى بحث « حداثة التفكير وحداثة الكتابة في سجن العمر » .

ويختار شارل فيال « سجن العمر » من بين أعمال الحكيم لأنه يمثل المسيرة الذاتية بالمعنى الصحيح ، لما فيه من عرض لجانب كبير من حياته ، ولأنه خاضع للافتتان الأدبي ، ولأنه يركز على الناحية الفكرية للعمر دون التواحي الأخرى .

والحداثة عند الحكيم لا تعني نبذ القديم لأنه قديم ، أو اعتناق الجديد لأنه جديد ، فالعالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، لكنه نتيجة تطور طبيعي أو نحو عضوي ، ينتهي بتضج عناصر شتى ، بعضها يتسبب - إلى اليشة والوداعة ، والعضد الآخر

ويرى الباحث أن رواية إبراهيم أصلان «مالك الحزين» تضيف جديداً إلى إنجازات الحساسية الروائية التي ظهرت في الستينيات ، كما تحتفظ بخصائص أعمال الكاتب نفسه في مجال القصة القصيرة .

وتتميز رواية أصلان بأنها تنتمي إلى نوع من الكتابات التي تتطلب قراءتها جهداً ملحوظاً من القارئ ، يجعله مشاركاً في خلق أحداثها ، فتصبح القراءة نوعاً من الكتابة التي لا تعتمد على الشفرات السهلة ، ولكنها تتعامل مع شفرات أخرى كالشفرة التأويلية ، والشفرة الثقافية ، والشفرة التضمينية أو الدلالية . وفي الوقت نفسه تحاول الرواية التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها ، أي التخلص من العنصر الحكائي ، على حين تعتمد هذه الرواية على الهياكل البنائية الأساسية في الحكاية الشعبية المصرية ، والتأثير العربية القديمة . وتعد هذه النصوص هي النصوص الغائبة بالنسبة لرواية «مالك الحزين» ، وخصوصاً «كليلة ودمنة» ، و«ألف ليلة وليلة» .

ويلاحظ الباحث أن هذه الرواية تلجأ إلى استخدام قدر كبير من استراتيجيات الفص في النصوص السابقة . وإلى جانب هذا يظهر التفاعل النص مع نصوص أخرى ، منها النص القرآني ، كما يمكن رصد إشارات مباشرة إلى نصوص شيكسبيرية عدة ، ونصوص لجيمس جويس ولورنس داريل .

ومن خصائص هذه الرواية كذلك الاهتمام بأشكال الوجود المرئي وحدها ، ووقائعها الملموسة ، ورفض سيطرة الراوي على الأحداث أو على فعل الفص ذاته . ويظهر الاعتراف واضحاً بغربة الأشياء عن الإنسان ، واستقلالها عنه بوجودها الصلب ، ورفض المفاهيم الرومانسية . ويظهر كذلك اعتماد الرواية على مجموعة من الجدليات الزمانية والمكانية ، يتم بينها تفاعل يتجسد عنه المعنى . وتشتمل الجدليات الزمانية على جدليات أخرى مثل الحضور/الغياب ، الحب/الكراهية ، البداية/النهاية .

أما الجدليات المكانية فتتمركز حول جدلية المطلق/المفتوح .

ويرى الباحث أن شخصيات الرواية تجسد مفهوم موت الشخصية الروائية ، كما يظهر في الروايات الحديثة . وشخصيات الرواية في العموم أفراد تحبسون ومحاصرون ، يفلت الزمن من بين أصابعهم ، فضلاً عن أن بعضهم يحمل طابع الازدواجية .

وبهذا التحليل يكشف الباحث عن وجوه الحداثة في هذا العمل الروائي من داخله ، لتكون أساساً عملياً للنظر في تحديات الحداثة في هذا النوع من الخطاب الأدبي .

ثم تأمل الدراسة الأخيرة في هذه المجموعة وفي «ملف» العدد كله ، حيث نجدنا مدحت الجيار عن «مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي» .

يبدأ مدحت الجيار بسط مفهومه للحداثة ، الذي يقوم على الوعي بعلاقات الواقع الجمالية . وهو يمثل الحداثة في مستويين : هما النسبي المرتبط بالواقع الآن ؛ والمطلق الذي يختزل عناصر النوع الأدبي وخصائصه ، ليعكس جوهرها الدائم الحركة ، إلى جانب ما تفرضه مطالب الواقع الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، ولل فرد المبدع بخاصة ، ولذلك فهي تقوم على لحظة إدراك مكثف للماضي والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبي في المستقبل ممكن التصور . وهي تنبع من حساسية جديدة ، ومن إدراك مفاهيم لعناصر تشكيل الواقع . ومن هنا يصبح للحداثة مفهوم محدد في كل مرحلة ، يتفق مع متجزئات العصر ، على نحو ما تظهر في نوع أدبي بخاصة ، وتتميز – في المراحل كلها – بقدرتها على التجريب ، والتجاوز ، وبعث الوعي الجديد ، والإرهاص بمستقبل النوع الأدبي ، أو بمعضل إنساني أو اجتماعي في طريقه إلى الحداثة .

ورواية الخيال العلمي نوع أدبي ينتشر في العالم كله ، وفي الوطن العربي مجموعة من الكتاب الذين تخصصوا في كتابتها أو حاولوا

## التشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحدث

صالح جواد الطعنة

كانت موجة الحداثة Modernismo في الأدب الإسباني الأمريكي ، قد تجاوزت دروتها في مطلع القرن العشرين حين أعلن الشاعر والفيلسوف الإسباني أونانيميو ، قائلا : « لا أعلم ، بدقة ، ما يعنى أمر « الحداثيين » ، الحداثة » هذا ، فقد أصفى على هذين الاسمين ، من الأمور المتضاربة ، والمتعددة ، مما لا يدع لنا مجالاً لاختصارها في مقولة مشتركة <sup>(١)</sup> . ولعلنا نلتصم العذر لحيرة الشاعر ، آنذاك ، حين بدت له الحداثة مشوبة بالاضطراب ، أو أشبه ما تكون بالمتاهة ، ولكن كيف ثيرر لأنفسنا ، أو لجيلنا ، هذه الصورة المضطربة ، التي نرسمها للحداثة اليوم ، بعد مضي قرن ، أو يزيد ، على ظهورها في العرب ، وفي أمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة : مرحلة ما بعد الحداثة ، الخمسينيات ، أو منذ الثلاثينيات ، هل حسب رأى بعض النقاد ؟ أنعز ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ؟ أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ؟ أم إلى تباين مطلقاتنا الفكرية ؟ أو إلى عوامل أخرى ، كحصرنا على توجيه أدبي ، وتقويمه ، وفق معايير ، تبلورت في آداب عالمية أخرى ؟ إن هذه الأسباب ، وسواها - كما سنرى - أسهمت ، ولا تزال تسهم ، في تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة ، وفي اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها ، وحبنا ، دليلاً على ذلك ، ما جاء في ندوة « الحداثة في الشعر » التي عقدتها فصول <sup>(٢)</sup> (١٩٨٢) ، وشارك فيها عدد من شعرائنا ، ونقادنا ، المصين بالأدب الحديث ، وموضوع الحداثة : إذ إن منتجع لما طرح في الندوة ، من آراء ومناهج ، لا يستطيع أن يخرج إلا بصورة غير متجانسة ، وغير واضحة ، بالرغم من تماثل الدكتور شكري عياد ، الذي ختم الندوة بقوله : « وانتهينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة » ، التي أعت الموضوع ، وأضاهت كثيراً من غموضه وتعقده » ، ( فصول . ٢٦٨ ) . سأحاول ، فيما يلي ، تلخيص أهم ما ورد من الآراء ، والملاحظات ، حول الحداثة وخصائصها ، لا للتدليل على ما ذهبت إليه فحب ، بل لتحديد القضايا البارزة ، التي تتردد ، في كتابات شعرائنا ، ونقادنا ، حول الحداثة .

### أولاً مفهوم الحداثة .

يسطر شكري عياد إلى الحداثة ، كمفهوم تاريخي متغير ، ويرى بموجب هذا المفهوم أن هناك حداثات في الأدب العربي ، أو في الآداب العربية ، بينما يميل كمال أبو ديب إلى اعتبار الحداث ظاهرة مطلقة ، تحدث على الأقل عدداً من المكونات اللازمة ، تتجلى في انتقال محور العملية الإبداعية ، من مستوى الرسالة Message إلى مستوى الترميز ، Code ، بحلاف ظاهرة اللاحداثة التي تعبر عن نفسها ، في تركيز النظام

الإنساني على الرسالة ، سواء في الأدب أو الشعر أو الموسيقى . ومن ناحية أخرى ، يجدر محمد بنيس من « نسي مصطلحات لم تقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعنا » ، ويرى أنه لا بد من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا ، والحداثة في العالم العربي ، بسبب انطلاقها من واقعين مختلفين ، وهو يعتقد أن ثمة عجزاً ، لدينا ، في إنتاج مفهوم نظري للحداثة ، على حين نجد أن الأدب العربي في الشعر والرواية والمسرحية ، قد حقق شيئاً في مجال الحداثة . ويذهب حمادى صمود إلى « أن الحداثة أمر عسير



الحداثة ، وليس العصر صفة لاصقة بنا ، بل إن الحداثة في أوروبا ماتزال غير محددة ، بمعنى أنها إذا حدثت ، فهي تحدث من مواقع مختلفة وإنشاءات متباينة ، تبعا للكتاب والتزامهم ومواقعهم وهذا يرى أنه من الصعب أن نعرفها ، وأن محاولتنا الرامية إلى تعريفها «نوع من البناء الأجوف» لسبب آخر يخص العرب وهو أنت ونحن بصدد تعريف الحداثة تقع في بصلتين : أولها ، ما سمي بعد الأصالة ، وثانيها ، وجود حضور فوقى ، أو تجاوز ، هو البعد الأوربي ، ولذلك فهو يدعو إلى البحث عن الحداثة في مجزأتها ، أي أن نستقرى النصوص للوصول بعد حصيلته من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة ، وهي دعوة لا تختلف عن اقتراح أحمد عبد المعطى حجازي ، الذي دعا إلى «أن يكون بحثنا عن معنى للحداثة ، استقراء ، وليس فرضا لمفهوم معين ، ينبغي علينا ، بكل تواضع ، أن ننصرف إلى تحليل إبداعات الحديث لنعرف ما فيه من حداثة ، لا لكي نفرض عليه مفهوما للحداثة فنحرفه ، ونفسره على السير في هذا الطريق أوذلك بما قد لا يستقيم مع منطق تطوره» . وإذا كان عبد السلام المسدي يرفض تصور احتمال البحث عن نظام شامل لكل الحدود الحداثي ، ويرى أن «محاولة ضبط الحواصير أو القوائم المستحكمة في مفهوم الحداثة ، على المسار الخاص والتاريخ الزماني ، عملية مخطئة جوهرية ، فهو يعتقد أن جوهر الحداثة أن نستوعب الحداثة ، ضمن ما يسميه بالنطلق الثنائي ، القائل بأن الحداثة حدثان : حداثة التجدد ، أو التجديد في المذلولات دون ذلك حواجز القوالب المستوعبة له ، وحداثة التجدد ، أو الانسلاخ التاريخي للتحويل على مستويين : مستوى المضمين ، ومستوى تفجير القوالب الصياغية ، أو الأدائية . ويذكرنا جبرا إبراهيم جبرا بأن كلمة الحداثة ، كمصطلح ، وفدت إلينا منذ الخمسينيات وأنها ، في استعمالها العربي جاءت لاحقة لمحاولات تحديث قلم بها فنانون وأدباء طوال سبعين عاما (منذ ١٨٩٠) ، كانوا يتمنون إلى تيارات مختلفة ، كالصورية ، والسريالية ، والتكعيبية ، وغيرها من المذاهب التي أطلقت عليها كلمة الحداثة ، ليخرج من ذلك إلى القول «بأن الحداثة ، في السبعين عاما هذه ، تتمثل في تعدد الوعي ، أو الوعي المتعدد ، أي أن يعي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد بحيث تتراكم قضايا مختلفة معا ، سواء أكانت في خطوط متوازية ، (متوازية ؟) ، لم في خطوط متقاطعة» .

#### ثانيا : خصائص الحداثة :

وإد احتف مقدنا وشعرنا ، حول مفهوم الحداثة ، فإنهم يحتفون كذلك ، فيما يذكرونه ، أو يؤكده ، من خصائص الحداثة ، أو عاصرها كالرؤية وتأكيد الذات ، والرمز ، والعموض .

#### ١ - الرؤية

نرى سلمى الخضر الجبوسى أن العلامة المميزة للحداثة ،

تكمين في المحتوى ، أو رؤية العالم والحياة ، فهي مثلا تعد محمد الماغوط شاعرا حديثا ، «لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقعه من العالم ، ورؤيته للحياة ، تنكس على وعي بضائع الإنسان الحديث ، في عصر الآلة . وهي لهذا تنكسر أن يكون استعمال لغة حديثة ، أو النزوع نحو صنع الأساطير ، أو استلهاها ، وحده ، معيارا للحداثة ، بل يبدو أنها تذهب إلى أبعد من هذا فتحكم على «أن ما يسمى بشعريا الحديث» ، (وأظن أنها تقصد كثيرا به) ، ليس كذلك «عما يزال الشاعر بطلا ، أو نبيا ، وما يزال الشاعر مسيحا» لأنها تعد لوحة البطولة ، أو النبوة ، صفة من صفات القدم ، مهما كانت ضرورية في مواجهة الطغيان السائد . ويرى بنيس أن منطلق الحداثة هو الواقع ، ويريد به «الوعي لتبديل احساسية ، والرؤية للواقع» ، وفي اعتقاده أن هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعي نقدي . ثم يصيف قائلا : «إن الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسي ، ولكن بالمركسية أيضا ، وهما عنصران أساسيان في فهم الواقع والإنسان» . أما جبرا فيدعو إلى «الالتحام بالعصر ، أو الواقع ، الذي يسير نحو الدمار» ، معتقدا بأننا نستطيع أن نقاوم ، وأن نتصدى لهذا الدمار ، بالفن وفاعليته . . . بشرط أن يحتوى هذا الفن ، على حسن بمأساة الإنسان ومقاومته ، وبحيث يبرز في إبداعها تعدد الوعي ونشابهه .

#### ٢ - التأكيد على الذات :

يصف كمال أبو ديب «اللاحداثة» بأنها عالم الخارج ، بخلاف الحداثة التي تعمد عالم الداخل ، ومن هنا تعتبر الحداثة عبءه بنقل «الاهتمام من الذات ، باعتبارها شيئا خارجيا ، إلى ذات باعتبارها الداخل الإنساني . ويعزو جبرا تأكيد الحداثة على الذات إلى المفهوم ، الأوربي ، الذي يفهم الأصالة على أنها ما يحىء من الذات ، لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية ، ومن هنا تميزت الحداثة الأوربية ، بالتأكيد على ذات الفرد ، وحرية ، ومشاعره ، وإسقاط الذات على المجتمع . غير أن جبرا يثير مسألة أخرى ، تتجاوز المفهوم الأوربي للأصالة ، عند ما يشير إلى أن المفهوم العربي لها ، معنى شيئين : «أولها أن تنبع من ذات ، وثانيها أن تنبع من جذور الممتدة عبر الزمان والمكان» ، ممثلا على الجمع بينهما ، بتجربة الحداثيين في العراق في قوله «كما نحاول أن نكون حديثين ، بمعنى أننا نحيا في ١٩٦٠ ، ولنا همومنا التي تنبع من ذات ، لكننا ، يرغم هذه الهموم الخاصة ، كما ندرك أن جذورنا هناك ، في الفس السومري ، والبابلي ، والعربي ، وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة» . ويبدو أن أحمد عبد المعطى حجازي ، غير مطمئن إلى هذا الكلام حول تعليل نظم الترميز ، الذي يطوى في دلالاته على الذات ، أو الداخل الإنساني كما يسميه كمال أبو ديب لأنه يرى فيه استبعادا لقيمة الرسالة ، في العمل الأدبي ،

## ٢ -

## الحداثة الغربية

إن أول ما ملاحظه ، أو ينبغي تأكيده - من هذا العرض السريع لأفكار الندوة المذكورة - أن الحداثة في الأدب العربي تختلف عنها في الغرب مرحلياً وطبيعة ، لأسباب تاريخية معروفة ، منها أن الحداثة في الغرب تمثل مرحلة تاريخية يختلف النقاد في تحديد بدايتها ونهايتها<sup>(١)</sup> ، غير أن أكثر الدراسات الحديثة ، تميل إلى اعتبار أواخر القرن التاسع عشر ، أو مطلع القرن العشرين<sup>(٢)</sup> بداية للحداثة ، كحركة خاصة ، تميزت بأوجهها ، أوتياراتها المختلفة في الأدب ولغز ، من مستقبلية وتصويرية إلى انطباعية وسريالية ، وبلغت ذروة إبداعها في أربعينيات هذا القرن . ويرى بعض النقاد أنها أحدثت بالاحساس في الثلاثينيات أو الأربعينيات حين غا الإحساس لدى الأجيال الجديدة بأن أدب الحداثة الذي أنتجته ت . س . إليوت ، وهرزباوند ، وأمثالهما ، لم يعد مناسباً للتحويل الفكري والاجتماعي الذي شهده الغرب ، لاسيما في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فظهرت حركات أطلق عليها مصطلح ما بعد الحداثة<sup>(٣)</sup> . وأما إذا أردنا تحديد ما يسميه « براد بوري » بـ « جغرافية الحداثة ومذاهبها »<sup>(٤)</sup> فنلاحظ أنها متراصة الأطراف ، تمتد من روسيا إلى الولايات المتحدة ، وأمريكا اللاتينية وغيرها من بقاع العالم ، وتضم مدناً عرفت بكونها مراكز حداثة - كباريس ، وبرلين ، ولندن ، وميلانو وموسكو ، ونيويورك ، شاركت مشاركة فعالة في مسار الحداثة ، وأصبحت عليها ملامح مستمدة من ظروفها وخلفيتها ، أي أن الحداثة - بإيجاز - ليست أحادية اللغة ، وليست أحادية الأصل ، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة ، بل هي متعددة اللغات ، ومتعددة الأصول ، وتناح مراحل زمنية متفاوتة متداخلة . ومن هنا كان تركيبها المعقد ، واستيعابها للامح أو عناصر ، غير متألّفة . ولهذا فليس من الغريب أن يختلف النقاد في موقعهم من استعمال المصطلح ، وأن نجد بينهم من يتحدث عن حداثات بدلا من الحداثة بالإنفراد ، كما فعل يوليوس<sup>(٥)</sup> في دارسته الحديثة Modernisms postmodernisms - كما نجد بينهم من يشك في قيمة المصطلح كأداة نقدية نظرية فيقول عنه ريبه ويليك مثلاً : « إنه مصطلح قديم فارغ نوعاً ما »<sup>(٦)</sup>

ومهما اختلفت الاتجاهات أو المواقف تجاه الحداثة مصطلحاً ، وحركة ، فإن ما ظهر في الغرب من تراث نقدي<sup>(٧)</sup> يمدل من ناحية حل أهمية إسهامها في الحضارة العربية الحديثة ، ويعمل من ناحية أخرى ، في موقف عسير إن نحن حاولنا الإلمام بعناصرها في مثل هذا المقام . ولكننا نطمح بتحديد معالمها الكبرى - بدون ذكر التفاصيل - إن أردنا تفهم طبيعة الحداثة في أدبنا المعاصر ، وأن نضعها في إطارها التاريخي المناسب ، لاسيما أن كثيراً مما قيل أو يقال عنها ، يبدو كالصدى لأصوات بعيدة ، سواء كانت العلاقة بين الصدى ومصدره مباشرة ، أو غير مباشرة

ويعتبره جزءاً من الوعي النقدي الجديد ، الذي برز بعد هزيمة ١٩٦٧ ؛ ومجوى هذا الوعي في نظره « أن العقل العربي عاجز ، وأن الشعر العربي ، قبل يونيو ١٩٦٧ ، قد أفلس ، وأن المعرفة التي قدمت قبل الهزيمة ، لم تعد لنا ، بل أدت إلى الكارثة . ومن ثم كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر ، أو فكر سياسي ، هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة في العمل الأدبي » . ويخلص من هذا إلى أن الإصرار على مثل هذا المفهوم سيقتود الإبداع العربي إلى التعمم وعدم المعاصرة ، والانقطاع عن الواقع ، أو ما يسميه بـ « تهيمش النص الأدبي » ، أي التراجع نحو الهاشية ، كما جاء في إحدى ملاحظات محمد عيسى .

## ٣ - الزمن :

تقترب الحداثة في الغرب ، تاريخياً ، كما يقول كالسكو<sup>(٨)</sup> ، بمفكرة الزمن الأفقي ، اللامعاد ، السائر أبداً إلى أمام . غير أن جبرا ، في معرض الكلام على الحداثة ، يشير إلى مفهومين للزمن : المفهوم الأفقي العمودي ، الذي يمر - في نظره - الفكر الأوربي ، كما ميز من قبل الفكر اليوناني ، والزمن لدائري الذي يجعله مفهوم العرب ، ويرى أن الفهم المعاصر أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب ؛ أي « الأزمنة المتداخلة والمتشابهة » . أما أبوديب ، فيبدو فهمه لزمن الحداثة أقرب مما نسب إليها ؛ أي تصور الزمن بأنه حركة إلى الأمام ، يقابل مفهوم الفكر « اللاحديث » ، الذي يرى أن الزمن يتحرك حركة دابطة ، أي أن ثمة بداية وجوهاً ، ينوعها ، وعصراً ذهبياً . ثم يبدأ الزمن بالانحدار ، لتصل إلى ما أسمه العرب ، قديماً ، صناد الزمن . ويقارن عبد الوهاب البياتي بين لونين من التمرد ضد شعراء العراق ، ثمر استثنائي هش ، يعود أصحابه ثانية إلى أحضان السلطة ، كما فعل الرصافي والزهراوي ، وأمثالهما من المتمردين ، وثمر الحداثيين ، وقد وصفه بأنه ثمر دحل الزمن بمفهومه الجسدي ، الذي يرى أن كل تطور حركة إلى أمام .

## ٤ - العموض :

يعتبر العموض من سمات الحداثة البارزة . وقد كان - ولا يزال - موضع جدل بين أنصار الشعر الحديث ، ومساوئيه . غير أن للشاركين في الندوة لم يجحدوا - كما يبدو - مشغلاً من الوقت أو ضرورة للوقوف عنده طويلاً ، فلم يكن له نصيب من الملاحظات سوى ما ذكره جبرا مؤكداً أن الموضوع المصطلح ليس حديثاً ، وإنما « الحديث » هو الذي يعنى أن ليس ثمة شيء واضح ، متجز ، أو بسيط ، « وأن الشاعر الذي يحدد المفاهيم بوصفها ، وبساطة في نظر الحداثي ، يقوم بعملية إغلاق ، لإمكانية التفسير والإيجاء والإشعاع ، على نحو ما نرى لدى شوقي ، وحافظ ، والزهراوي ، والرصافي » . وأيده حمدي صمود ، بالإشارة إلى أن النص الحديث ، هو ما يخرج من دلالة معلقة نهائية ، ويعبر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

بالرغم من إصرار أدونيس على أن «الحدثنة إشكالية عربية» ، قبل أن تكون غربية» ودعوته إلى درسها بعيداً عن هيمنة الحدثنة العربية»<sup>(١١)</sup>

إن الحدثنة الغربية ، في جوهرها ، ظاهرة تعكس معارضة حديثة ، ثلاثية الأبعاد<sup>(١٢)</sup> : معارضة للتراث ، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنوعية ، وتصورها لفكرة لتقدم ، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ أي أنها لا تمثل انفصالاً عن الماضي ، ورفضاً لمقاييسه الثابتة ، أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة محسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة ومعضلتها تتجسد ، كما يقول «هاور» ، في أن عليها أن تكافح دائماً ، ولكن بدون أن تنتصر تماماً ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر<sup>(١٣)</sup> ، إذ إن انتصارها معناه أن تفقد صفة الحدثنة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلتزم به ، وتسير عليه . وقد غيّزت ، منذ البدء ، بمنحنيين أساسيين ، لا يفصل أحدهما عن الآخر : معنى خاص بالضموم ، يرفض الغرض والصور أو الدور الاجتماعي للعمل الأدبي ، وفق ما تراه المفاهيم الكلاسيكية أو الواقعية ؛ ومنحى محوره السعي الدائلي لصورته لإحكام الوسائل أو الأشكال الفنية . وقد بلغ اهتمامها بهذه الناحية مبلغاً بعيداً ، حتى عد كأنه نوع من التعامل أو الهجوم على الشكل لا يظهر له في تاريخ الأدب ، على حد تعبير إيهاب حسن<sup>(١٤)</sup> : «إنه ، في آن واحد ، أكثر تعدداً ، ومغامرة ، وشكاً ، من أي هجوم سابق ، على الشكل ؛ وهو يتحدى فكرة الشكل نفسه ، ولا يجد حلاً لتحديده سوى فرص متطلبات جديدة على كل وسيلة تعبيرية معينة» . أما محورها الأول ، الذي يرفض الدور أو الغرض الاجتماعي ، فقد أدى بها إلى تأكيد فردية الإنسان ، وإحساساته الداخلية ، واعتبار الوعي الذاتي ، لا الواقع الخارجي ، محور العمل الفني ؛ أي لم يعد هناك في مظهرها واقع خارجي بل وعي إنساني محسب ؛ وعي يبين ، دائماً ، عوالم جديدة ، ويعد لها ، ويعيد بناءها ؛ يفصل إبداعه الخاصة ، كما قال الشاعر الألماني جوتفريد بن Benn . ويلاحظ أن تأكيد الذات هذا يتخذ أشكالاً متباينة ، أو يمر بمراحل مختلفة ؛ فمما ما يؤكد اللاوعي وعالم الأحلام ، وسبر أقاليم الدهس / الوعي ، غير المألوف ، أو البريئة ، أو التراجع إلى الذات ، وتمحيص حركيتها الداخلية ، أو تجاوز الحاضر إلى المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، وغير ذلك من أنماط العروف من مواجهة الواقع ، والتأثير فيه . وكان من ثمار هذا المنحى ما نراه في نتاج الحداثيين من الإحساس بالحدثنة بالاعترا ب ، والوحدة ، ومعاناة العذاب والالتزام بالفكرة انقائه بأن الإنسان محتوم عليه أن يواجه مصيراً إشكالياً .

ومن طبيعة الحدثنة ، أن تكون في علاقة تصادم مع الماضي ، أو التراث . غير أن هذا التصادم يتفاوت حدة وعمقاً في مواقف

الحداثيين ؛ فالشاعرة ت. س. إليوت ، مثلاً ، يرى أن الأمر لا يعني «أننا أنكرنا الماضي كما يود أن يعتضد الأعداء الألداء والمؤيدون الأغبياء لأية حركة جديدة» ، بل يعني أننا وسعنا مفهومنا للماضي ، وأننا ، في ضوء ما هو حديث ، نرى الماضي في غمط جديد<sup>(١٥)</sup> . هذا في حين ترى د. هـ. لورنس ووليم كارلوس وليمز ، أكثر تطرفاً في الدعوة إلى لقطعية التاريخية . وقد تأثرا - كما يبدو - بحركة المستقبلين في أوائل هذا القرن<sup>(١٦)</sup> . وإذا جاز لنا أن نستشهد بمودج منظر من موقف الحدثنة تجاه التراث والماضي ، فلا أحسب أننا نجد نموذجاً أكثر حفا وعمدية من موقف المستقبلين . ولعلنا نتذكر ما جاء في بيانهم الأول (الذي أصدره الشاعر النمان الإيطالي مريشي عام ١٩٠٩) من دعوة إلى حرق المكتبات والمعاهد ، وإحراق المساحف<sup>(١٧)</sup> ؛ أو ما جاء ، بعد ذلك بسنوات ، في بيان المستقبلين الروس ، الذي أصدره ميخائيلسكي ، مع بعض مؤيديه عام ١٩١٢ ، حيث نشر دعوة إلى رمي بوشكين وديستوفسكي وتولستوي وأمثالهم من حل سقينة الحدثنة<sup>(١٨)</sup> ، أو بيان الكاتب الروسي زمياتن «عن الأدب والاشورة والأثروبيا»<sup>(١٩)</sup> ، الذي نشره عام ١٩٢٤ ، معبراً - إلى حد كبير - عن جوهر الحدثنة في نظرته إلى الماضي ، والمجتمع ، وطبيعة الأدب ، واللغة ، والعموم<sup>(٢٠)</sup> .

وكان من الطبيعي أن تواجه الحدثنة - بحكم منطقتها الثورية - منذ بدئها ، حتى يومنا هذا ، معارضة شديدة ، وردود فعل سلبية ، من مصادر مختلفة ، سواء كانت ذهنية الانحياز ، أو علمانية ذات أفكار تقدمية (مع عنك الدلالة الازدراكية ، التي حملتها الكلمة ذاتها في الاستعمال اللغوي كما يدل على ذلك ما ورد في معجم أكسفورد من أمثلة) . أما المعارضة الدينية فكانت ، ولا تزال ، على مستويات عدة ؛ منها ما يتصل بالاجتهادات الحداثية الدينية ، لاسيما داخل الكنيسة الكاثوليكية ؛ ومنها ما يمس رؤية الحدثنة ، التي تناقض للمعتقدات الدينية السائدة ، على نحو دفع للكنيسة الكاثوليكية ، بصفتها خاصة عام ١٩٠٧ ، إلى اعتبارها جماع الأفكار الإلحادية ، واتخاذ مواقف عملية للحيلولة دون تسرب داخل الكنيسة . غير أن الموقف المبدئي لا يقتصر على الكنيسة المذكورة ، بل له مؤيدوه في غيرها من المذاهب الدينية . ولعل أحدث تعبير عنه ما جاء في مقال جاد ، بشرى العدد الأخير من مجلة هارفارد (يسير - فبراير ١٩٨٤) ، تحت عنوان طريف «الشيطان حداثي» . وقد تناول فيه مؤلفه - وهو من كبار أساتذة اللاهوت في جامعة هارفارد - شروط الحدثنة بمعناها العام<sup>(٢١)</sup> . ونرى على الصعيد الأدبي مواقف مماثلة ، أو أحكاماً مناوئة ، بدءاً من إشارة الشاعر الروسي بلوك إلى ما وصفه بـ «سم الحدثنة» ، وبعثه للحداثيين ، في أيامه (١٩١٤) بأنهم ليسوا إلا ثأفات فنية موهوبة منارها الفراغ<sup>(٢٢)</sup> ؛ إلى حملات الماركسيين ، الذين يعتبرون الحدثنة تعبيراً عن انحلال الثقافة البرجوازية ، وتقية



النقاد والشعراء كذلك حول تحديد بدء الحداثة في العرب ، حتى أن بعضهم اعتبر عام ١٩٥٦ بداية الحداثة ، كما أشار إلى ذلك الشاعر الأمريكي ألن تيت<sup>(٣٦)</sup> . ولعل من أهم أسباب هذا الاختلاف هو مفهوم الحداثة ذاتها ، كما يراها الشعراء أو النقاد . هادونيس - وهو المعنى بتفسير الحداثة أكثر من سواء من الشعراء - ينطلق من فهمه للحداثة بأنها «نعي دينا تساؤل لا جذريا ، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ، وفتح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية ، واستكشاف طرق للتعبير ، تكون في مستوى هذا التساؤل ، وشرط هذا كله - انصدور عن نظرة شخصية ، فريدة ، للإنسان والكون ، وهو يقوم في ضوء هذا المفهوم عددا من محاولات التجديد ، التي قامت قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ، ليخلص إلى أن حركة الشعر المهجري تميزت بالسمات الأساسية للحداثة ، وأن جبران بصفة خاصة كان مؤسس رؤيا الحداثة ، والرائد الأول ، في التعبير عنها<sup>(٣٧)</sup> . أما عصر النهضة - في رأيه - فلم يطرح «استثناء جبران ، على مستوى المظالم الثقافية ، الذي ساد ، أي سؤال جديد حول إشكالية الإبداع الفني ، وإنما كمر الأسئلة القديمة لذلك لم يجد النظر في الموروث ، ولم يفهم معنى الحداثة<sup>(٣٨)</sup> .

ويرى جبرا ، والبيان ، وغيرهما من رواد الشعر الحر ، أو مؤيديه ، أن الحركة الشعرية الجديدة ، بدأت في بغداد ، في أواخر الأربعينات ١٩٤٧/١٩٤٨ ، مصحوبة بحركة فنية عجيبة<sup>(٣٩)</sup> وأن بغداد بلدت - كما يقول جبرا - «أشد العواصم العربية ثوبا ، وحرما ، وانفتاحا على الجديد ، بعد أن كانت أبعد العواصم العربية عن التجديد» ؛ فتجدد فيها الشعر والرسم ، معا ، مقتحمين «أرضا جديدة ، وبوسيلة جديدة» ، ولم يكن هناك مجال ، لدى الشاعر أو الرسام ، للمساومة على أسلوبه<sup>(٤٠)</sup> . وشهدت البيان عن حركة التحديث التي بدأت في العراق ، قائلا : «إن الحداثيين العراقيين - السياب ، ونارك الملائكة ، وجبرا ، وأنا - كانوا يشعرون بضرورة التمرد ، والثورة على السلطة الأبوية ، والسلطة اللعوية» ، معتبرا بأن وعيهم لم يكن مكتملا بهذه الحداثة أو تفاصيلها ، ولكن كان ثمة بذرة لتمرد أنفجحت للممارسة ، والاحتكاك<sup>(٤١)</sup> . وهو يشير ، في موضع آخر ، إلى أن التجديد في نهاية الأربعينيات تطور وتعمق ، «واستطاع أن يرتاد أوقافا جديدة لم يسبق للشعر العربي أن ارتادها في السابق<sup>(٤٢)</sup> ، محاولا بيان مدى أهميته ، بالإشارة إلى «أن حركة التجديد ، في التاريخ ، حدثت مرتين للشعر العربي ؛ الأولى في العصر العباسي ، وقامت في العراق ؛ والثانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد قامت في العراق ، أيضا ، كحقيقة تاريخية<sup>(٤٣)</sup> . وهناك من يرى أن مفهوم الحداثة تجسد في حركة «شعر» ، وكان على رأسها يوسف الخال . وقد تكشف هذه الحركة في أواخر ١٩٥٦ ، كما يقول الخال ، في محاضرة دعا فيها إلى اعتماد عدد من الأسس : منها «التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها ، كما يعيها الشاعر ، بجميع

سيكلوجية ، يحاول بواسطتها الصلح أن يتعلب على آثار تحجر الثقافة ، بعزل نفسه ضمن جماعة من الفنانين ، وبظروته التي ترى أن الدلالة الأساسية للإبداع المعنى ليست في تغيير العالم حوله ، باسم مثل اجتماعي أعلى ؛ بل في تعبير وسيلة وصف العالم أو رؤيته<sup>(٤٤)</sup> ، وقد اتهم عدد غير قليل من روادها وبهم ت. س. إليوت ، وباوند ، ولورنس - بالرجعية الفكرية أو السياسية<sup>(٤٥)</sup> ؛ ولكن نقادها ، مع ذلك ، لا يذكرون جواسها أو إيجابياتها الإيجابية ، وقيمة ما حققت من تجديد ثوري في الأشكال وأساليب التعبير<sup>(٤٦)</sup> ، أي أن الحداثة في مسارها ، بدأت ، وطلت ، مقترنة بإيجابيات ودلالات ، أقل ما يقال عنها أنها مصدر جدل وحلاف على الصعيد العالمي ؛ وهي بذلك لا تختلف كثيرا عما تعرضت له الحداثة العربية من حلات أو تمم ؛ لا لأن «حداثة الشعر ، في المجتمع العربي ، متقدمة على الحداثة العممية - الثورية» ، كما يقول أدونيس<sup>(٤٧)</sup> ، بل بحكم طابعها لصدى ، وبعض أفكارها التي جعلتها هدفا لاتهامات ومآخذ ماثلة في العرب .

### الحداثة في كتابات الشعراء المعاصرين

#### أولا - البداية :

وردا على ما وردا إلى موضوع الحداثة في أدبنا ، لاحظنا أن أولادها ، بوصفها فكرة تنطوي على الإبداع والتغيير والاكتشاف ، لم ينهياها من الظروف التي واكبت الحداثة عالميا إلا التدرج ، بالرغم من أن ما يسمى بعصر النهضة في تاريخنا الحديث بدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر ؛ إذ إن مجتمعنا العربي ما يزال يفتقر إلى التحولات الجذرية ، التي عاشها الغرب بضعة قرون ، سواء كانت في المجالات العممية - الفكرية ، أو في مجال التطور الاجتماعي - الاقتصادي - السياسي . غير أن من الممكن أنقول بأن الشعر العربي الذي بدأ في القرن العشرين متعلقا حقا ، ومنهجا بالجمود<sup>(٤٨)</sup> ، استطاع أن يبلغ في النصف الثاني من هذا القرن مستوى من الحداثة التي وتكاد أن تصارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية كما يقول أدونيس<sup>(٤٩)</sup> . ويكاد أن يجمع شعراؤنا المعاصرون على أن هذا الشعر شهد - قبل بلوغه هذا المستوى - محاولات متعددة ، منذ مطلع القرن ، بلحروج به عن النمطية الموروثة في الموضوعات والأساليب ؛ ولشعر من الرعة المصوبة ، والتعبير عن نوعة جديدة ، تؤمن بضرورة التعبير ، كمحاولات جماعة الديوان ، ومدرسة أبولو ، في القاهرة ، وشعراء المهجر في نيويورك ، وحركة الشعر الحر في بغداد ، وجماعة مجلة «شعر» في بيروت ؛ ولكنهم يختلفون في تحديد بدء الحداثة ، أو الجوهري ، من الاتجاه التقليدي إلى النزعة الحداثية ؛ فمنهم من يرى البداية في محاولات المهاجر ؛ ومنهم من يعزوها إلى حركة الشعر الحر ، التي انطلقت من بغداد في ١٩٤٨ ، ومنهم من يؤرخها بحركة مجلة شعر منذ أواخر عام ١٩٥٦ ؛ وليس في ذلك من غرابة ؛ فقد اختلفت

إن هذه البدايات المختلفة - مهما كان موقعها فيها - تشير مسائل مماثلة لما أثارته الحداثة الغربية من قبل ، منها : أولاً : صعوبة القطع بالبداية لحركة الحداثة بصورة إجماعية ، نظراً لاختلاف الشعراء والنقاد في تقديرهم لأهمية حركة أو عمل أدبي ما ، أو وقوعهم تحت تأثير ما يسميه أدونيس بـ «أوهام الحداثة» ، وهي عنده أوهام خفة : الزمية ، وهم المعاصرة (التعابير مع القديم) ، والمماثلة (التماثل مع الحداثة العربية) ولتشكيك الثرى ، والاستحداث المصنوع<sup>(١١)</sup> . ثانياً : عدمنا تجربة الغرب أن الحداثة ذاتها ترفض شكلاً نهائياً موحداً ، فهي «حداثات» ، أو يمكن أن يقال إن لها أوجها متعددة ، أو كما يقول أدونيس في رده على ما أبداه الشاعر أمل دنقل من ملاحظات حول حداثة أدونيس ، يتحدث عنها كأنها «كل موحدة» ، أو بعد واحد لدى جميع الشعراء ، الذين «يظن أنهم حديثون» ، والحال أن الحداثة ، حركة متناقضة ، متعددة الاتجاهات ، والمستويات ، وذلك مظهر من مظاهر حركيتها وحيويتها<sup>(١٢)</sup> . ولهذا ليس من العريب أن نجد أدونيس نفسه مصطراً إلى استعمال صفات يميز بها ما يعنيه من حداثة ، فيسميها ثورة وحداثة حقيقية ، وأخرى وحداثة ثورية<sup>(١٣)</sup> . أو نقرأ عن رواد آخرين للحداثة كالشاعر السوري أورهان ميسر الذي وُصف بأنه كان «طلبة الاستقصاء والتجريب» في الأربعينيات ، وأنه خرج على لغة الحبة اليومية ، ليركز على الأنا الداخلية وعلى اللا شعور<sup>(١٤)</sup> . ثالثاً : توسى هذه الاختلافات بالحاجة إلى دراسة منهجية ذات هدفين : أولهما : تقويم الحركات التجديدية لا بوصفها ظواهر منفصلة إحداها عن الأخرى ، بل في ضوء ترابطها ومدى إسهام كل منها في «تجهيد للمراحل التالية» بمعنى أنه لا يكفي أن نحكم مثلاً بأن جبران رائد أول للحداثة ، بمعزل عن بيان دوره ومدى فاعليته في مسار الحداثة ، والهدف الآخر توثيق الطابع ، يرمى إلى تحرى المحاولات التجديدية ، لاسيما في الصحف والمجلات العربية ، لما لها - أي الصحف والمجلات - من أهمية في الكشف عن أصول الظواهر الأدبية ووقوعها في سياقها التاريخي<sup>(١٥)</sup> .

### ثانياً : الحداثة بين قومية التراث وهالته :

لعل من أهم سمات الحداثة ، أو أولى المشكلات التي تثيرها ، موقفها النقدي من التراث القومي ، وانفتاحها على التراث العالمي ، والغربي منه على وجه الخصوص ، وتعاملها المباشر أو غير المباشر مع رواد الثقافة والفكر والشعر والعن ، غربية كانت أم شرقية ، معاصرة أم قديمة ، دينية أم لا دينية . فالشاعر الحديث لم يعد خاضعاً لما يسمى بعقدة التعالي الأدبي ، أو الانكماشية التي حذت قديماً من اتصال الشاعر العربي بآداب عصره أو آداب العصور المختلفة ، بل تجاوز حدود ثقافته القومية وأصابعها بما استوعب من تجارب الشعوب الأخرى ، وتراث

كياه ، و«بدال التعابير ، والمفردات القديمة ، التي استنزفت حيويتها ، بتعابير ومفردات جديدة ، مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب» ، و«تطوير الإيقاع الشعري العربي ، وصلته ، على ضوء المصالح الجديدة» ، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة ، و«الإنسان في ألمه وفرحه ، خطيته ونزته ، حريته وعبوديته ، حقارته وعظمت ، حياته وموته ، هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الإنسان ، هي تجربة سقيمة ، مصطنعة ، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم» . ويضيف الخال إلى ذلك قوله بأن هذه الحركة «مرحلة فاصلة أولى ، أزاحت كثيراً من العقبات . يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة ، وأهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموروث المقفى ، بل هو التعبير الشخصي العرید ، عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة<sup>(١٦)</sup> . ومن حق القارئ أن يتساءل - وقد أشير إلى نيويورك ، وبغداد ، وبيروت ، كمراكز للحداثة العربية - أين موقع القاهرة منها ؟ أهلب الظن أننا لا نخطئ ، إن قلنا بأنها كانت المطلق العربي الأول للحداثة ، بمعناها الواسع ، فقد نشأ فيها جيل ثالث من أجيال النهضة ، متبشراً بزعة ثورية في مجال الثقافة ، كما يقول شكري عياد ، فوضع «الثقافة العربية على بداية مرحلة عنيفة من صراع الأضداد» ، وفتح لها «نفاذاً على ثقافة الغرب ، وبدأ عملية فريحية مهملة تقويم التراث الإسلامي والثورة على كثير من التقاليد والأشكال الموروثة» ، والاهتمام بما هو معاصر ومباشر ، إثباتاً لداتية الأدب<sup>(١٧)</sup> أو الشاعر<sup>(١٨)</sup> ويرى عياد وأن فكرة الحداثة برغم ما كلفت أصحابها من جهد . . . كانت فكرة تقوم على تفاؤل شديد بل لا تخلو من سذاجة ، لأن أصحابها نظروا إلى الحصار العربية نظرة مثالية ، ولم يلتفتوا إلى تناقضاتها ، أو حيوتها ، وتصوروا أن الأخذ بها «طريق سهل» فهو يبدأ تقليداً ، ومحاكاة ، ثم يستحيل التطبع طبعاً ، ولا تلبث أن تظهر شخصيتها القومية ، من خلال القوالب التي استعرتها من الغرب<sup>(١٩)</sup> .

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور ، لم يطلق مصطلح الحداثة على ما شهدته مصر بين العشرينيات والأربعينيات من تحول ، فإنه يميل إلى وصفه بأنه كان نصف مغامرة ، أو مشيراً إلى معاصرة ، وأنه انقلاب جذري في أسلوب الحياة وأسلوب التفكير ، نتيجة للاتصال بالحصارة الغربية ، حل نحو أدى إلى قيام بعض لشعراء بنحط دائرة السلمية ، قائلاً : «لو أننا جمعنا ما كتب من شعر في الشرق العربي ، بين عامي عشرين وأربعين ، لوجدنا احتلافاً كبيراً في العالمين اللذين يعالجهما تراث هذه الفترة ، وتراث الفترة الألف الماضية ، والتراث القديم لا يجد فيه إحساساً بفردية الشاعر ، على حين نجد في تراث ما بين العشرين والأربعين ، أن هذا التراث عارم . كل شاعر فيه يريد أن يعبر عن ذاته ، وأن يتحدث من داخله إن صح هذا التعبير<sup>(٢٠)</sup>»

أحمد أمين على الشعر أنه لم يحدث ثورة مماثلة لما أحدثته العلوم في العصر العباسي ، ويعزو ذلك إلى ضعف أثر الثقافات الأجنبية فيه<sup>(٥٠)</sup> ، أي أن الحداثة الشعرية الأولى - إن صح التعبير - كانت متخلفة نسبياً عن الحداثة العلمية والفكرية التي عاصرتها آنذاك .

أما الحداثة الشعرية اليوم فقد حققت - كما قلنا - من التحول والإنجاز الفني ما جعلها متقدمة على الحداثة العلمية الثورية ، في إطار المجتمع العربي . وهي لم تكن تستطيع أن تفعل ذلك لو لم تقف موقفاً نقدياً واعياً من التراث القومي ، وموقفاً متفتحاً من التراث الإنساني ، مستوعبة منها في آن واحد ما أسهم في حركتها الإبداعية . ولكن هل يعد هذا الموقف التالي رفضاً للتراث القومي كما اتهم به شعراء الحداثة بعامة ؟ يجمع الشعراء على أن موقفهم ليس موقف رفض له ، بل موقف تحرير منه ، مؤكدين حق كل شاعر أن يتغير تراثه كما يشاء ، على حد تعبير صلاح عبد الصبور<sup>(٥١)</sup> . ويذهب بعض النقاد - وهم ما يؤكد مذهبهم - إلى أن الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً كما توهم بعض الناس - بل هو أصق وأصدق ارتباطاً بها ، و « إن التراث من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الحديثة »<sup>(٥٢)</sup> . غير أننا لا نعدو الصواب إذا قلبنا إن التراث لم يعد يشغل معهم مركزته أو صلاوته الموهوبة ، كما هي الحال مع شعراء المدرسة السلفية ، بل استحال إلى مكون يتعاملون قوة ووضوحاً من مكونات ثقافتهم الشعرية والفكرية ، نتيجة انفتاحهم على التراث العالمي ولعل في هذا الانفتاح - الذي لم يشهد تاريخ الشعر العربي مثيلاً له - يكمن سر الحملات المضادة لهم ، أو العامل الأول الذي دفع - ولا يزال يدفع - خصوم الشعر الحديث ، أو حتى بعض أنصاره وممارسيه ، إلى القول بأنه يبدو غير عربي في كثير من ملامحه الشكلية ، وقيمه وموضوعاته . قال الشاعر أمل دنقل يشير إلى شعر « موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس ، نقرأ لهم فلا تثرى ، لا واقع أقطارهم ، ولا الواقع العربي كله ، لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوباً في لبنان أو في المغرب أو في إسرائيل »<sup>(٥٣)</sup> . وتقرأ للنقاد حسين مروة - وهو من التمحسين للشعر الحديث - مقالاً يأخذ فيه على أبرز ممثلي الشعر الحديث (صلاح عبد الصبور وأدونيس وحليل حلاوي والبيان) ما يلاحظه في شعرهم من النجاء « بحر الانعصام - وربما الانفصام التام - عن ينابيع الأصيلة في حياتنا العربية ، وعن الشرايين التي تمنحها الحياة والحركة في أرضنا »<sup>(٥٤)</sup> . ويرى جبرا إبراهيم جبرا أنه لا مفر من الإقرار بأن « حركة الشعر الحديث متصلة بحركة الفن الحديث في أوروبا - أو قل في العالم كله - أكثر من أي شيء آخر يغير موازينه » ، وأنه « من العبث أن ننشدهم بالفقداني ، ونستند في أحكامنا إلى سوابق لن نجد لها في كتب الأدب التي وضعت قبل بضعة قرون

الخصارات الإنسانية في مختلف عصورها ، بما فيها حضارات أمته أو منطقته ، في عصور ما قبل الإسلام ، على نحو أعانه على أن يحقق إنجازاً فنياً يصاهي ما شهده الشعر العالمي الحديث ، وأن يكسب للشعر العربي بعداً عالمياً لم يحظ بمثله من قبل ، كما يتجلى في ازدياد حضوره مترجماً في الآداب العالمية ، وما يلقاه من اهتمام أو تقدير .

وإذا كان هذا الانفتاح قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ثم ازدهر وتطور في خير الشعر من الأنواع الأدبية ( القصة والرواية والمسرحية ) بلون معارضة شديدة ، فإنه كان - ولا يزال - في مجال الشعر موضع هجوم ، وهذا لحملات اتهامية حادة ، بدءاً من محاولات التجديد على أيدي جماعة الديوان والرابطة القلمية وأبولو ، إلى الحركة الشعرية المعاصرة ، التي أعقبت للحرب العالمية الثانية ، وذلك لأسباب واضحة أهمها ما يحتله الشعر من مكانة في التاريخ العربي ، بحكم أنه السور الأدبي الرئيس ، خلافاً للأنواع الأدبية الأخرى ، وتلاحمه مع التراث القومي والديني تلاهما جعله عنوان الأصالة العربية . ولهذا عد أي خروج على قواعده وتراثه مساً بالأصالة العربية ذاتها ، وخطراً على اللغة العربية ، وتهيئداً للقيم الإسلامية ، وغير ذلك من الاتهامات<sup>(٥٥)</sup> .

وقد يقال إن تجربة الحداثة هذه ليست جديده في التاريخ العربي ، فقد واجهتها من قبل في العصر العباسي على أيدي المحدثين<sup>(٥٦)</sup> ، أو إنها « إشكالية عربية قبل أنه تكون غربية » ، وإن علينا أن نطرحها « بعيداً عن هيمنة الآراء والنظريات المشتقة من قصايا الحداثة الغربية ، بحيث نقومها استناداً إلى مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والحديث في التراث العربي نفسه » - كما يقول أدونيس<sup>(٥٧)</sup> . وهذا مذهب يصعب الأخذ به بدون تحفظ ، ويخالف ما يذهب إليه أدونيس نفسه في مواضع أخرى من دراساته<sup>(٥٨)</sup> . أقول : قد يقال هذا أو غيره من الكلام عن الجذور القومية لحداثة اليوم ، غير أنها في وجهها المعاصر تختلف اختلافاً جوهرياً ، لسببين بارزين : أولهما ، انطلاقها من موقع حضاري يبدو متخلفاً إذا ما قورن بظروف الحداثة الأولى عند ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ، وثانيهما أن مفاهيمها اليوم مرتبطة بالحداثة العالمية ، وهي تدعو إلى تحول جذري لم تحققه حركة المحدثين أو الحداثيين الأول - كما بين ذلك طه حسين و أحمد أمين وغيرهما من أدبائنا الذين تابعوا الخلاف بين القدماء والمحدثين<sup>(٥٩)</sup> . فعلى حسين مثلاً يقول عنه بأنه « ليس بالشيء الكثير ، فلم يتغير الشعر العربي في موضوعه ولا في صورته ولا في نوعه ، ولم يتغير في لفظه ومعناه ، إلا تغييراً قليلاً جداً » ، ويرى أن التجديد الذي حدث لم يكن تجديداً جوهرياً ولا مطرداً ، « وقد مضت القرون وتعاقبت والشعر العربي في لفظه ومعناه وصورته وموضوعه كما كان قديماً ، لم ينله من التغير والتطور إلا هذا المقدار الضئيل الذي أشرنا إليه »<sup>(٦٠)</sup> . ويأخذ



العناصر غير العربية في تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية ، كما لا أشك في أنه لا يخلو من سمة التبسيط ، ولكنه يشير إلى ظاهرة تضال دور التراث القومي في الشعر الحديث ، ومدى الانتماء على التراث العلمي ؛ وهي ظاهرة حديثة ، دعت ولا تزال تدفع - كما قلت - خصوم الشعر الحديث إلى اتهامه بالخروج على التراث .

وينبغي لنا أن نقف عند الجانب الآخر من موقف الشاعر الثاني تجاه التراث ، ألا وهو ما يتخبر منه ، وكيف يظفر إليه إجمالاً . وأول ما يلاحظه أن أدونيس يكاد أن يتردد بين الشعراء بعثة موقفه المعجومي ، وتكرار رحلاته في أعمامه المحتفنة ، مد أوامر الخمسينيات ؛ بلهجة تجعله ألصق بروح الطليعية أو المستقبلية منه بتيار الحداثة العام . والطليعية - كما وصفها النقاد الغربيون - تمثل الوجه المتطرف المبالغ في مواجهته لمواقع ، ويقترن وجودها بشرطين أساسيين : إدراك محليتها أنهم يسبقون عصرهم ، والإحساس بأنهم في كفاح مرير ضد عدو يرمز إلى قوى الركود ، وطغيان الماضي ، وطرق التفكير التي تجعل من التفاليد قيوداً تحول دون التحرك قدماً<sup>(١٢)</sup> . وترى كتب أدونيس بأشلة كثيرة على متحاه الطليعي ؛ نذكر من نموذجها يرجع تاريخه إلى أوائل الستينيات . «لسنا من الماضي . هذا هو المحيط الأول في نسج الظل . اللاماضي هو سرنا . الإنسان عندما ملجوم بالماضي . نعلمه أن يكسر اللجم ويجمع . نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات ، يسمونها تراثاً . . . . . لذلك يسمينا الإرثيون «الفوضى» يسمونها أيضاً «الحياة» . هكذا نبدو في أعينهم . للمرة الأولى لا يخطئون النظر ؛ فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا في ذلك العالم الممضبط بالجيف المفلسة . . . . . ونحن نخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة : ماذا نريدون ، إذن ؟ ما هو هدفكم ؟ لن نتردد في أن نجيبهم يقين وفرح : ما نريده ، ما نهدف إليه ، شيء آخر ، أيها السادة . إننا نتحلى ما كنتموه وما ورثتموه . غدماً أيضاً . . . . . الوجود حولنا . . . . . وجودكم كرهه عدو . لن نتقبله . لن نصادقه . لن نهاده . لن نفكر تحت سقفه ولا سمائه . سنغرق في وجود آخر . سنشرب أطافراً في حضاريف الحلم . سنسقط في فوهة المستقبل . سنعيش ونفكر ونكتب للشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها . . . . . ليس التراث مركزاً لنا . ليس تبعاً وليس دائرة تحيط به . حضور الإنساني هو المركز والنجى ؛ وما سواه ، والتراث من ضمنه ، يندرج حوله . . . . . إن الشعر أمام التراث لا وراءه . فبمحض تراثنا لشعرنا نحن . لتجربتنا نحن لا يمتنا ، في الدرجة الأولى ، تراثنا ، بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ . . . . .<sup>(١٣)</sup> . ولشأن يساء فهم موقف أدونيس من التراث - كما أسىء من قبل واتهم بشق التهم<sup>(١٤)</sup> - لا نؤذ أن نذكر أنفسنا بمحاولاته الجادة لتمييز بين ما يراه من عناصر تراثية و تحتفظ بالقدرة على إضافة الحاضر والمستقبل<sup>(١٥)</sup> ، وعناصر

على الأقل<sup>(١٦)</sup> . وهناك ملاحظات مماثلة كثيرة ، تؤكد أن الشعر الحديث لم يستلهم حداثته من التراث القومي ، بل من أصول غربية بالدرجة الأولى<sup>(١٧)</sup> . ويفرض علينا هذا أن ننظر إلى موقف الشاعر أو الحداثته من التراث لا على أسس التساؤل عما إذا كان يعنى رفضاً له لم انطلاقاً منه (إذ إن من البدييات استعالة الإبداع من غير أن يكون للتراث دور فيه) ، بل في صوء مدى ما يؤديه من دور ، أو يتسم به من فاعلية ، في تكوين ثقافة لشاعر وتجربته الإبداعية الحديثة .

إن نظرة عجل في كتابات شعرائنا تكشف لنا أنهم يجمعون هل النظر إلى التراث الإنساني بوصفه ملكاً لهم كما هو ملك للإنسان في أي موطن من مواطنه ، على تعبير عبد الصبور ، ينهلون منه ، ويتعاملون معه ، بطرق مختلفة ، لو من زوايا متعددة<sup>(١٨)</sup> ، من غير تمييز بين منابعه الأولى أو عصوره . ودليهم في ذلك ؛ قدرته على النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر ، وما يتميز به من نظرة شمولية - كما يقول البياتي<sup>(١٩)</sup> ، أو قيمته في أي لغة وتعبيره عن الإنسان - بحسب رأى عبد الصبور<sup>(٢٠)</sup> . ولهذا فليس من الغريب أن تتكون لكل شاعر موسوعته الخاصة بما يؤثر من التراث الإنساني بحسب منظوره ، تتظم عدداً كبيراً من الأدباء والمفكرين ، أمثال طرفة بن العبد ، ولوركا ، وماهاكوفسكي ، والبيوت ، والحلاج ، وساد جود بيرس ، وماركس ، وسأتر ، وعدداً غير قليل من الأساطير ، تجمع بين جلجاش ، وبيروميهوس ، ونموز ، وأورميوس ، والسدياد ، وصوليس (بوليس) ، وألونا أخرى من عناصر التراث الإنساني التي يصعب الإلمام بها في كتاب واحد .

وإذا كان هناك تفاوت بين شعرائنا فيما يستوعبونه - كما وكيفاً - من العناصر التراثية بحكم اختلافهم في رؤيتهم ، فإنهم يتفقون على تجاوزهم التراث القومي تجاوزاً يتيح للعناصر غير العربية دوراً كبيراً أو أكبر في تكوين ثقافتهم ، كما نوحى بذلك الإشارات التي ترد في كتاباتهم ، لا سيما في المراحل الأولى من تجاربهم . وحسبك أن تقرأ مثلاً كتاب اليان من تجربته الشعرية ، لتلمس خلبة الإشارات أو الاستشهادات التي تتصل بغير التراث العربي ، أو أن تقرأ دراسة أدونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث» (١٩٥٩) - وهي وثيقة أساسية تضع المخطوط الأولى لمفهوم الحداثة عنده ، لتدرك أنه ينطلق من مصادر غربية ، وأنه يلجأ غالباً في استشاداته التي تؤيد وجهة نظره إلى غير الأدباء العرب (رنيه شار ، ومودلير ، ومالرو ، ورامبو) ، مقابل إشارتين عابرتين إلى ابن قتيبة وابن خلدون . وتكاد تجد في حياتي في الشعر لعبد الصبور غطاءً مماثلاً من استلهم المصادر غير العربية ، وإن كان يبدو أميل إلى خلق نوع من التوازن بين المكونات القومية والعلمية للتراث . لا أشك في أن هذا المعيار الكمي غير كاف لإصدار حكم عام على مدى شيوخ

ضدت فاعليتها ؛ أو بين مستويين من التراث : السطح والغور .  
لأول تاريخي ، يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ، والثاني  
مطلق ، يمثل العصور ، التطلع ، الثورة . ولذلك يرى أن  
الشاعر لا يكون حياً ما لم يتجاوز السطح ، ويصهر في الغور ؛  
أي أن الشاعر الجديد - في رأيه - « متغرس في تراثه ، لكنه في  
الوقت ذاته معصل عنه . إنه متأصل ، لكنه محدود في جميع  
آفاقه » (٣٦) .

إن هذا التمييز يحميه على أن يلتصق ماضيه الثقافي العربي في  
أمريء القيس وأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضوي والمتنبي  
والمرعي والحلاج و « مئات العقول الخلاقة الأخرى في تراثنا  
العربي ، التي هيوت ورفضت وتمردت على الألف والموروث  
والعادي والتقليدي » (٣٧) ، وأن يعلن في معرض الدفاع عن  
نفسه - بنوع من المفارقة - « ما من عربي معاصر بقدر أن يقول  
إنه كشف عن الجوانب المضيئة الحية في التراث العربي كما فعلت  
أنا ، أو إنه درسه كما درسته ، أو حاول أن يفهمه من حيث هو  
كل في ضوء العصر الحاضر كما حاولت » - مستشهداً ببعض  
أعماله ، كديوان الشعر العربي ، ومقدمة للشعر العربي ،  
والثابت والمتحول (٣٨) . ومن الجدير بالذكر أن أدونيس  
لا يكتفى بهذا اللون من الدفاع عن الذات تجاه ما يلقى من لتهام  
له برفضه الماضي أو ازدرائه ، بل يلجأ إلى شهادات ينشرها بين  
حين وآخر في « مواقف » ، منها ما جاء على لسان الرئيس عبد  
الفتاح إسماعيل ، حيث قرأ قوله بشأن التراث « اليوم عندما  
يقرأ أي شخص للشاعر أدونيس « الثابت والمتحول » ، سيدرك كم  
عاش الرقيب أدونيس حتى يصل إلى ما وصل إليه ، وكم قرأ وكم  
اطلع ، وسيدرك مدى معرفته بفقه الفقهاء ، ويكمل ما في  
التراث ، ليستطيع أن يتكلم عن شيء يفهمه فهماً جيداً ،  
ويدرك ماذا يريد أن يصل إليه » (٣٩) .

وبما لا شك فيه أن موقف أدونيس من التراث يثير أسوأ  
جوهرية تتجاوز التراث الأدبي بمعناه الضيق ، هل نخرج من  
نطاق بحثنا هذا ؛ ولكننا نستطيع أن نلاحظ ظاهرتين أو سمتين  
في موقفه ؛ أولاهما ، أنه تمحور بالثبات إلى حد كبير ، بالرغم مما  
يقال عن تحولاته الإيديولوجية ، أو ما يقوله عن صكته بالعروية  
والماركسية ؛ والأخرى محله الهجوم الذي يقصر أو يساء فهمه  
بأنه تنكّر للإبداع العربي أو للثقافة العربية ، لما يتميز به من ميل  
إلى التعميم (٤٠) .

ويبدو عبد الصبور أقل نظراً من أدونيس في تعامله مع  
التراث ؛ فهو يحشى من استعمال مصطلح « الحداثة » ،  
أو « الحديث » ؛ لأنه يوحي بالناقضة ، ويدفع بالشعر الحديث  
« إلى مآرق المقارنة الحادة بينه وبين التراث برمته » ، ويتج عنه  
إدراك غير سليم لجوهر الموروث الأدبي العربي (٤١) . وهو يدافع  
عن الحركة الشعرية الجديدة على أساس أنها « لم تنظر إلى التراث

العربي لتهدمه ؛ لترفضه رفضاً شاملاً ، ولكنها نظرت إليه  
لكي تعيد بناءه » (٤٢) . ويذهب في موضع آخر إلى أن « للتراث  
سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم » ، وأن الشاعر  
التميز هو من « ينتج شعراً متميزاً » ، بعد هضم التراث وتعلمه  
في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه ، فيستطيع ( أي  
الشاعر ) أن يصل إلى أسلوبه الخاص ، ويضيف إلى التراث  
جديداً (٤٣) . غير أن عبد الصبور يدرك أن هناك خطورة في  
تقديس التراث ، لو فُيأ يراه من الافتتان بإحيائه أو الالتزام به  
دون تمييز ؛ فيحذر من خضوع الشاعر للتراث خصوصاً تاماً ،  
ويدعو إلى تجاوزه ، والعودة المتبصرة المتبفظة إليه ، « لتحريره  
تحريراً ما يصلح للنشر ، وما يقدر على الحياة وعحق العائلة ، في  
عصر يختلف اختلافاً عظيماً عن عصور التراث القديمة » ،  
أو لتحديد « جدواه للحياة القادمة التي تريد أن يصنعها ، إذا كان  
نريد أن نجعل من التراث معيناً على صلاية جذورنا في الأرض  
لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر » (٤٤) . إن من يقرأ آراء عبد  
الصبور حول التراث - وبخاصة الجانب الشعري منه - يحس بأن  
علاقته بالتراث ليست علاقة ثوتر أو تناقض حاد ، بل هي نوع  
من التعميم المتعاطف معه . وليس من الغريب أن يعلن بأنه  
استراح إلى نوع من اليقين حين قرأ الشعر العربي ، فأحس  
« ما أحب ، وكره ماكره ، وتغير تراثه الخاص منه ، مؤمناً بأن لكل  
شاعر الحق في أن يتغير تراثه كما يشاء » (٤٥) . وقد استطاع بذلك  
أن يحقق التوازن في فكره بين التراث والمعاصرة « على أساس من  
الاختيار المستنير ، وتعقيد الجوهر ، وتواصل الحضارات ،  
والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة ، والطابع المصري » -  
كما يقول هداره (٤٦) .

أما موقف البياتي من التراث فلا يختلف من حيث الجوهر عن  
موقف عبد الصبور ؛ فهو يعكس وعياً إيجابياً بأهمية التراث ،  
وضرورة التعبير منه ، أو الرحيل المستمر إليه . وتبدو صكته وثيقة  
بعبء المكتوب منه ؛ فقد كان زاده الشعري الأول - كما يقول -  
« أغسان الملاحين ، والحكيمات الشعبية المنتشرة في  
الريف » (٤٧) . ثم بدأ تعامله مع الكتب والقراءة كما لو كان  
مسافراً في قطار لا يعرف المدينة التي سيهبط فيها ؛ فلم يتوقف  
عند كتاب معين ، أو نوع واحد من الثقافة . وقد وجد في  
التاريخ أحب أنواع القراءة إليه ، يلتمس فيه تمهيداً لقضايا  
الإنسان التي طرحت حل كل المجتمعات المأصية ، كما وجد في  
عدد من الشعراء العرب الذي يؤثرون - كطرفة بن العبد ، وأبي  
موسى ، والمرعي ، والمتنبي ، والشريف الرضوي - « نوعاً من  
التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يورثها واقعهم  
أو مجتمعهم أو ثقافتهم » (٤٨) ؛ أي أن البياتي يبحث في التراث  
عما يجسد قضية الإنسان ، ومحاولة تخطي واقعه الاجتماعي ،  
وهو ينظر إليه - في موضع آخر - كما لو كان نهراً زاحماً نحو  
المستقبل ، يكتسب أصالة جديدة في مساره ، يميزاً بين دلالاته  
الثابتة التي تمثل الانقطاع ، والدلالات المتغيرة التي تكفل

التواصل<sup>(٧٩)</sup>؛ ويرى « أن إعطاء الحياة الحقيقية لتراثنا العربي القديم تنم عن طريق التجديد » لا عن طريق « التزويق والتخلف والتقليد » الذي يدعو إليه بعضهم باسم الحفاظ على التراث ، معلناً أن « السلفية بمعناها الرجعي موقف معاد للتراث ، لأن التراث حيلة وديمومة ، والتراث الحي - أي الماضي الحي - هو الماضي الذي يستطيع أن يستمر في الإنسان من الماضي إلى الحاضر والمستقبل<sup>(٨٠)</sup> .

من الواضح أن البياتي في موقفه من التراث - حريياً كان أم إنسانياً - يعكس رؤيته الاجتماعية الثورية للعالم التي يستطيع من خلالها أن يكشف ما يراه تعبيراً عن صراع الإنسان ومعاناته ، وثورته المستمرة عبر العصور . ويصبح عنده هذا الاكتشاف شرطاً أساسياً لنجاح مهمة الشاعر والنوري ؛ لأنها - في رأيه - « لا يمكن أن تتحقق بإبداع الواقع وإعادة خلقه وتغييره من خلال الحاضر فقط ، بل لابد لها من أن يمتلأ من آبار الماضي ، وأن يكتشف كهوفه السحرية التي خيم عليها الصمت ، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه<sup>(٨١)</sup> . ويؤكد البياتي مركزية التراث في صيغ مماثلة ، كقولته بأن « الرؤية القومية والإنسانية لا تولد عند الشاعر إلا من خلال معيشة واستبطان للتراث أو التجربة الثقافية » ، أو أن الشاعر يكون قدرته على استيعاب التراث والامتداد به من الماضي إلى الحاضر لا يستطيع أن يعانى تجربة العصر ورؤياه الإبداعية بشكل دقيق<sup>(٨٢)</sup> ، وتأكيده الرموز والأساطير في التراث العربي والإنساني ، قدمه وحديثه<sup>(٨٣)</sup> ، وقدره الشاعر على انتقاها واكتشافها بصورة تطابق تجربته الذاتية ، أو تجربة أمته الجماعية ، أو تجربة عصره ، واعتباره « التراث والثورة والتجربة » الألفانيم الثلاثة التي لا يستطيع بدونها الشاعر أن يحقق رؤيته الجديدة<sup>(٨٤)</sup> .

ستطيع ، إذن ، أن نخلص في ضوء ما ذكرنا من أمثلة كتابات شعرائنا - وهناك أمثلة مماثلة أخرى - إلى أن موقف الشاعر الحديث من التراث لا ينطوي على رفضه ، كما يقال ، بل يتميز بالعودة المتبصرة الواعية إليه ، وتجبر العناصر التي تعد حية بسبب من معاليتها المشعة ( كما يقول أدونيس ) ، أو ذات دلالات متجددة ، مطابقة لتجربة الشاعر وأمته وعصره ( البياتي ) ، أو ثبت جدواها للحياة القادمة ، أو في عصر يختلف عن عصورها احتلافاً عظيماً ( عبد الصبور ) . غير أنهم يحتلمون في أسلوب التعامل معه وتقويمه واختيار ما يعدونه حياً ، وفي طريقة استخدامه في شعرهم ، وإن كان بينهم قدر مشترك مما يختارون<sup>(٨٥)</sup> . ولا بد لي هنا من الإشارة إلى اختلاف النقاد في تفسير علاقة الشعراء بالتراث ، وأن منهم من يثير موضوع انتهاء بعضهم إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية ، وتأثيره في نظرهم إلى التاريخ والتراث<sup>(٨٦)</sup> ، كما أن منهم من يصنف الشعراء ( على أساس شعرهم كما يبدو ) داخل اتجاهين كبيرين : الأول « يعتبر الانبعاث مفهوماً مستقبلياً لا علاقة له بالتراث » ومن هؤلاء

البياتي وتوفيق زياد وسميح القاسم والسياب في مرحلة معينة ؛ والثاني يتزع إلى بعث عصر ذهبي ؛ وهو بدوره يقسم إلى فئتين : فئة ذات انطلاقة قومية حضارية ، من أمثال من يمثلها الشاعر الراحل خليل حاوي ؛ وفئة أخرى ذات مطلق ماورائي ، ومنها يوسف الخال وعبد الفتوري وصالح عبد الصبور إلى حد ما . أما أدونيس فإنه يتأرجح ليس فقط بين الاتجاهين الرئيسيين ، بل أيضاً بين فئتي الاتجاه الثاني<sup>(٨٧)</sup> .

### ثلاثاً : الحدأة ومهمة الشعر .

من الواضح أن مفهوم مهمة الشعر عند شعرائنا المعاصرين قد شهد تحولاً جذرياً من تأكيد دوره الخارجي الاجتماعي بوصفه صوتاً للقبيلة أو المجموع ، يخاطب جمهور المستمعين ويشير أحاسيسهم بلغة يشع فيها التقرير والمباشرة ، إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعاً محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ولغته الإيجاء بدلاً من التصريح أو الإيضاح . وكان من الطبيعي أن يؤدي هذا التحول - وفيه ما فيه من خروج عن دور الشاعر - إلى التساؤل عما إذا كان للشعر والشاعر أية مسؤولية تجاه واقعه أو عالمه ، وعن نوع الصلة التي تربطه بمتلقيه . ينحصر عز الدين إسماعيل موقف الشعراء في ضوء كتاباتهم بقوله : « إن الشعراء - في الأغلب الأعم - لا يرون في أنفسهم مصلحين مسؤولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، وينجحون في نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذلوا بذور التمرد عليه . . . وحين يشعن الشعر النفوس بالألم والأمل . الألم له هو قائم ، والأمل في يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد وفى بوعده ، وحمل مسؤوليته<sup>(٨٨)</sup> . » وإذا صح أن الشعراء يتفقون في أن مسؤوليتهم هي مسؤولية إحياء بفساد الكون واختلاله ولتمرد عليه ، والتطلع - بأمل - إلى واقع أفضل ، فإنهم يحتلمون في منطلقاتهم أو مناهجهم التي تؤدي إلى هذا الإيجاء ، فمنهم من يؤكد ضرورة الالتزام والانطلاق من خلال معيشة الواقع والمشاركة الفعلية في تغييره ؛ ومنهم من يرى أن « الخلق هم الأكبر والأوحدة<sup>(٨٩)</sup> » ، أو - كما يقول أدونيس - « لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع<sup>(٩٠)</sup> . ومن ثمّ التيار الأول عند غير قليل من شعرائنا ، كالبياتي وحمادي وأمل دقيل وممدوح عدوان وسعدى يوسف . يقول عدوان في الرد على سؤال : هل حركة الشعر الحديث هي حركة إصلاحية أو حركة ثورية ؟ : « الثوريون هم وحدهم الذين يصنعون التعبير » ، وإن « الشاعر يعنى ما يريد من خلال معيشته للواقع وثقافته . ولأنه يعنى لابد من أن يعرف موقعه من حركة التعبير . إنه قادر على الكشف ( وهنا فرديته ) ، لكنه في إنتاجه الساجم عن هذا انكشف لا يستطيع إلا أن يتج من خلال المواكبة والمشاركة . إنه رائد في كشفه ، وهو جزء من المسيرة في فعه وإنتاجه<sup>(٩١)</sup> . وهو حين يؤكد دور الشاعر الثوري لا يرى ضرورة انتمائه إلى المؤسسات



الثورية . ويدعو أن أمل فنقل لا يختلف عن هدوان في تأكيد  
الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، قائلاً عنها بأنها « وظيفة  
معارضة » ، والشعر يجب أن يكون رافعاً للواقع دائماً ، حتى ولو  
كان هذا الواقع جيداً ، لأنه يحلم بواقع أفضل منه . وهو يؤكد  
التزام الشاعر دون إلزامه ؛ لأن الشاعر ليس بوقفاً لأحد ، ولأن  
هناك تناقضاً بين السياسة بوصفها « فن الممكن » ، والشعر  
بوصفه « فن المستحيل » . « السليبي أبداً يطلب بما يمكن  
تحقيقه » ، أما الشاعر فهو يطلب بما يبدو وكأنه فن مستحيل  
التحقيق . ومن هنا يرى أن التزام الشاعر ينبغي أن ينبع من  
صميمه وفكره ، وأن الشعراء الملتزمين إلى حرب أو تنظيم هم دائماً  
أصعب الشعراء<sup>(٩٠)</sup> .

ولعل البيان - بين جويل وولد الشعر الحديث - خير من يمثل  
منهج الالتزام بأطراد خلال معاناته الطويلة ، وكتاباته المتفرقة  
حول « هو يعتمد » الالتزام الأصل الحقيقي ، الذي لا يأتي من  
الخارج - كما يقول - وإنما يولد مع ولادة الشاعر ، ويشترط فيه  
أن يكون التزاماً متعدد الأبعاد : فنياً وأخلاقياً وفكرياً وحضارياً  
وإنسانياً ، لا ينمصل الواحد عن الآخر<sup>(٩١)</sup> ، كما يشترط فيه  
الأن يكون مفروضاً عليه ، أو مجرد شعار ، وإلا فإن الشاعر  
يسقط في الابتدال ، لأنه يبنى موقفاً غير أصيل . ويكرر هذه  
الملاحظة عند التعليق على ما يسمى بالشعر الثوري ، الذي يكتبه  
شعراء « لم يسبق لهم أن مارسوا فعل الثورة ، وعاشوا جوهرها  
الفاعل وكيونيتها » قائلاً : « إن مثل هذا الشعر ، الذي يكتب  
نتيجة التزام يأتي من الخارج ، يؤدي إلى ولادة الأعمال  
الهابطة »<sup>(٩٢)</sup> . والبيان عندما يهتم اهتماماً بالغاً ببعض الشعراء  
المعاصرين ، كنيرودا ، وإيلوار ، ونظم حكمت ، ولوركا ،  
وماياكوفسكي ، يجد نفسه أمام أشعار تتميز بثلاثة ملامح :  
(١) أنها تحمل جوهر الشعر الحقيقي ، (٢) تحمل قدرة النفاذ  
إلى وجدان الإنسان المعاصر ، (٣) تحتوي على نوع من الالتزام  
الواعي الحمي ، النابع من داخل نفوسهم<sup>(٩٣)</sup> ، ويراهما نجس  
« كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزماً وعظيماً في نفس الوقت » .  
وتؤكد أهمية فيه ، لتجربة وجمالياتها أن هذه الأقوال - وفي كتابات  
الشاعر أمثلة أخرى - تدل على أنه ليس هناك انفصام حتمي بين  
الالتزام ( بحسب مفهومه ) والإبداع ، كما يوحي بذلك تساؤل  
أدونيس : « هل يجب التخل عن الإبداع الشعري في سبيل  
الالتزام السياسي كما ترى العقائد « التضامنية » ؟ »<sup>(٩٤)</sup> يقول  
البيان - وكأن به يرد على هذا التساؤل - « لا أفصل بين  
الإبداع وبين الموقف . وكل الشعراء الكبار الذين كانوا في تاريخ  
الإنسانية لم يوصلوا على الإطلاق بين الإبداع والموقف »<sup>(٩٥)</sup>

وقد يقال إن الالتزام يحد من فاعلية الإبداع وقدرته على تجاوز  
المستقبل ، أي أن الشعر الملتزم ينتهي بانتهاء وظيفته المرحلية ،  
كما حدث في حالات غير قليلة ، غير أن البيان يجد في الفهم  
الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة ما « يمنح الشاعر  
الرؤية الشمولية ، والقدرة على التحطى والتجاوز إلى

المستقبل »<sup>(٩٦)</sup> . ولهذا فهو يقول عن الثوري والشاعر إنها عندما  
يبدعان الواقع ويميدان خلقه ، لا يقمان عنده لكي يقعا في  
شركه ، ويصباحا انعكاساً له في صورته الجديدة ، بل لكي  
يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل . فالالتزام إذن عنده لا يعنى  
المرحلة أو السكونية ، بل التجاوز والتجديد عبر استيعاب  
الحاضر ومعاناة الثورة الاجتماعية والسياسية . « الشاعر - كما  
يقول - لا يتوقف هنا أو هناك . إنه متسكع وجواب آفاق  
لا يقر له قرار » . ومن هنا كان إصراره على التجدد باستمرار من  
خلال عملية الخلق الشعري ، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب  
الفصول ، وكان رفضه الجمود أو التوقف عند أشكال فنية من  
التعبير<sup>(٩٧)</sup> . وهكذا نرى أن تيار الالتزام في حركة الشعر  
الحديث الذي يمثله البيان - وغيره من الشعراء - لم يما يسميه  
عمود أمين العالم بـ « تيار التجسيد الواقعي »<sup>(٩٨)</sup> ، ينطوي  
على رؤية الشاعر الذاتية وخبرته ، والوعي الموضوعي لعالمه ،  
وأحاسسه في الوقت نفسه بمرورية إبداعه الشعري ، أو - كما  
يوجزه العالم بقوله - : « إنه الوعي بالواقع ، ومعاناة الواقع ،  
ومصادمة الواقع ، في تشكيل شعري إبداعي » .

أما صلاح عبد الصبور الذي اعتبر - في مرحلة معينة من  
حياته - من يمثل التيار المذكور ، فلم يخرج - كما يبدو - عن  
الالتزام خروجاً تاماً ، بل أضاف إليه بعداً روحياً أو صوفياً ،  
ينعكس في إحساسه بما حمل بين جوانحه من شهوة لإصلاح العالم  
كما يقول : « إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة  
الفيلسوف والسياسي والشاعر ، لأن كلا منهم يرى النقص  
فلا يحاول أن يمدح عنه نفسه ، بل يجهد في أن يرى وسيلة  
لإصلاحه ، ويجعل دأبه أن يشر بها »<sup>(٩٩)</sup> . وذكرنا في موضع  
آخر بمذاب الخلاف الذي يعكس في رأيه - رفض المفكرين أن  
تكون غايتهم خلاصتهم الشخصية ، بأطراح مشكلات الكون  
والإنسان عن كواهلهم ، وإيثارهم حل عبء الإنسانية على  
كواهلهم<sup>(١٠٠)</sup> . وإذا كان يرى أن سبيل الشعراء إلى الإصلاح  
هي سبيل الانفعال والوجدان والتوجه بعطائهم إلى القلوب فإنه  
يقر بأنهم ينطلقون من « رؤية مسؤولة » تواجه الشر وتحمده ،  
ولا تهادن معه ؛ ويعترف بأن شعره - بوجه عام - وثيقة تمهيد  
للقيم التي يواجه بها الشر : الصدق والحرية والعدالة ، وتهديد  
باصداها<sup>(١٠١)</sup> ؛ أي أنه كان في منحاء الصوفي أميل إلى مواجهة  
الواقع منه إلى العزوف عنه ، مؤمناً بأن « غاية الوجود هي تعلب  
الخير على الشر من خلال صراع مرير »<sup>(١٠٢)</sup> ، متخذاً من موقف  
الخلاج - كما صورته مسرحيته مأساة الخلاج - نموذجاً لمسور  
الفنان في المجتمع : أن يتكلم . . . ويموت<sup>(١٠٣)</sup>

ويلاحظ هنا أن عبد الصبور يوحّد - كما قال عز الدين  
إسماعيل<sup>(١٠٤)</sup> - بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ،  
فهما - في رأيه - تتمان من منبع واحد ، وتلتقيان عند نفس  
الغاية ، وهي العودة بالكون إلى صفائه واستجائه . إن إيمانه

بدور الكلمة والرؤية المسؤولة بلعبه إلى أن يقوم تقوياً إيجابياً دور الشعر العربي الحديث في شجب أوجه القصور المختلفة في الواقع العربي ، فهو يقول عنه : «كان في مجمله شعر مقاومة ، بمعنى أنه لم يكن مجرد انعكاس للعودة الساكنة للحياة العربية ، وبمجرد وصف لما يقوم فيها من مظاهر سطحية ، ولكنه حاول أن يتعمقها وأن يتعد بالمظاهر المختلفة ... التي كانت ومازالت تستشري في عالمنا العربي . هاجم شعرنا كثيراً من العلاقات اللامنتطقية واللاإنسانية ، وكثيراً من أوجه الطغيان»<sup>(١٠٥)</sup> . غير أن عبد الصبور - كغيره من دعاة الالتزام أو متاوثيه - كان يدرك ما يكمن في الالتزام من خطورة تهدد قيمة العمل الأدبي ، ويلمس بحق آثاره السلبية ، على نحو دفعه إلى التحذير منه في مواضع مختلفة من كتاباته ، يرجع بعضها إلى أواسط الخمسينيات<sup>(١٠٦)</sup> .

ولعل أحداً من شعرائنا أو نقادنا الحديثين لم يول موضوع الالتزام أو مسئولية الشاعر ما أولاه أدونيس من الاهتمام منذ أواخر الخمسينيات حتى يومنا هذا ، أو آثار ما أثارت من الحوار والتعليقات ، بسبب فريدة مفهومه للشعر ومهمته ، أو فهمه للحدائق ذاتها - كما ألمحنا إليه من قبل . ولهذا يصعب عليها الإلمام كلياً بما ورد في كتاباته النقدية حول الموضوع في مثل هذه المنعجالة ، وخاصة ما تستطيع تحفيظه هو الموقف عند أحد جوانبه ، ألا وهو رفضه الالتزام الذي لا يفرق بين الشعر والشاعر .

وأول ما نلاحظه أن أدونيس يرفض ذلك منذ البدء ، لأنه في رأيه يناقض جوهر الشعر الجديد ؛ إذ إن الشعر بوصفه رؤياً أو «كشفاً عن عالم ، يظل أبداً في حاجة إلى الكشف» (على حد تعبير درينه شار) كما اقتبس أدونيس) قائم على ما يجاوز الواقع ، في حين تتناول الواقعية أموراً قبلية مسبقة ، قائمة في ذهنه لناس<sup>(١٠٧)</sup> . وهو يرفض أن يكون العالم الواقعي الذي نعيش فيه غاية للشعراء وإطاراً لهم ؛ لأن هذا العالم ليس إلا وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى ، و«بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر . لعالم الذي يفتح الشعر ويقود إليه»<sup>(١٠٨)</sup> . إن هذا الهم لجوهر الشعر وعلاقته بالواقع الذي أحلته عام ١٩٥٩ في مقاله «محاولة في تعريف الشعر الحديث»<sup>(١٠٩)</sup> ، ظل يتردد في كتاباته النقدية طوال ربع قرن ، دون تغيير جوهري ، وظل ينحس في أحكامه المتكررة بشأن الشعر الحديث الذي يخالف مفهومه . فهو يرى أن مهمة الشاعر أو الشعر ليست أن يلاحظ العالم فيستعيد ويصممه ، بل أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم ... أن يبدله ، أن يخلق ويحدد<sup>(١١٠)</sup> ، أو أن «يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم ، والتي عبر تغييرها مجازياً تنشأ صور وطاقات لتغير العالم مادياً»<sup>(١١١)</sup> . التغيير إذن - ويقصد به التغيير الجذري الشامل لا الإصلاحى - هو المعيار الذي يقوم به الشعر ومهمته . إن الشعر الذي لا يكون «تغييراً» لا يعد إبداعاً ،

ولا يؤدي مهمته . وعلينا أن نتذكر أن الكتابة عند أدونيس إما أن تكون محافظة تقليدية ، تكرر ثقافة القاسم المشترك السائد ، وإما أن تكون إصلاحية ، تستقد الثقافة المذكورة وقيمها ، في سبيل تحسينها (وهي في هذه الحالة تعكس - كالأولى - البنى السائدة) ، وإما أن تكون تغييرية تتجاوز الثقافة السائدة ، منظورات وطرق تعبير ، لتخلق عالماً يرتبط بحركة التعبير وآفاقها ، حيث تنشأ ثقافة جديدة<sup>(١١٢)</sup> . وفي ضوء هذا المفهوم نستطيع أن ندرك لماذا يحكم على معظم الشعر العربي الحديث بأنه غير حدائى أو إبداعى . إنه لا يرى فيه تحولاً جذرياً ، بل امتداداً لتقليدية كما تبين ذلك أحكامه التعميمية - وقد حدثت سمة بارزة في منهجه - كقوله : «ولعل أهزل الآثار الشعرية بالمقياس الجديد هي غالباً الآثار التي لا تكشف إلا عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية» ، وأن معظم شعرنا المعاصر «شعر لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية»<sup>(١١٣)</sup> ، وحكمه على النتاج الشعري الذي تناول الأحداث الكبرى (فلسطين ، التكميم ، ثورة الجزائر) بأنه ليس بذى قيمة فنية إطلاقاً<sup>(١١٤)</sup> - وإن أشار إلى أن هناك استثناء - أو الشعر الواقعي بأنه لا يعد شعراً «بالمعنى الحقيقي» ، وإنما هو نصوص سياسية واجتماعية . وقيمته من هذه الناحية في وعظييته ؛ أى أنه ينتهى حينما تنتهى وظيفته ؛ وذلك على النقيض من النصوص الشعرية<sup>(١١٥)</sup> ، أو اعتباره شعر المقاومة غير ثورى ، بل امتداداً لشعر التحرر الوطنى الذى عرفه العرب طيلة النصف الأول من هذا القرن<sup>(١١٦)</sup> ، إلى قوله : «معظم النتاج الذى يسمى «حديثاً» إنما هو شعر «قديم» ؛ ذلك أنه مازال في بنىه ظلالاً لبنية الخطابة ...»<sup>(١١٧)</sup> .

وهذا هو يدعو إلى التمييز بين نوعين من الحدائق الشعرية : الأولى حدائق ظاهرة سياسية بالمعنى المباشر ، والأخرى عميقة ، تعنى ببناء الإنسان وحياته بناءً كاملاً ؛ ناهت شعراء الحدائق «الظاهرية» بأنهم «يضيئون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة» . لذلك يسقطون في التفلؤلية السطحية للالتقاء بالذات ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتشهير . وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة ، هي حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب . أما شعراء الحدائق «العميقة» فإن شعرهم - في رأيه - يستلب القارئ من استلامه ، ويضعه أمام هاوية «لا يرى فيها عادة أو تقليداً أو أى إفرز لاستلاب» ، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصلية<sup>(١١٨)</sup> . ولا يستحق هذا - على حسب مفهومه - إلا من خلال نصوص تبين له أن يعرف ما لا يعرفه ، لا بقراءة نصوص تذكره بما عرفه<sup>(١١٩)</sup> .

وما يأخذه أدونيس على دعاة الالتزام أنهم يجصصون الشعر للمقتضيات الإيديولوجية والسياسية ، ولتلتزمات الإيصال وغيرها من التقاليد السائدة ، ويجعلون من الشعر وسيلة حين يقوم بفائده العملية لا بشعريته أو جماليته<sup>(١٢٠)</sup> ، أو أنهم يدهون

تأثره بالماركسية أو الثورة الاشتراكية<sup>(١٢٦)</sup> ، موحياً أحياناً بحرصة على التفسير للماركسي الصحيح لبعض قضايا الفن والشعر<sup>(١٢٧)</sup> .

ولهذا ليس من اليسير تفسير موقفه السلبي تجاه مهمة الشعر بتزعمه العدمية أو المثالية وغيرها من التأويلات المتناقضة التي نقرأها في كتابات شعرائنا ونقلنا بشأنه<sup>(١٢٨)</sup> ، وقد لا يكون من الضروري التطرق إليه في هذا السياق . غير أنه لابد لنا من ملاحظة معالاته في عدد من الأمور : أولاً : رفضه وطبقة الشعر في إطار مرحلته التاريخية ، وهي طبقة من حق الشاعر أن يؤديها صادقاً إذا أراد ، حتى وإن لم تتجاوز مرحلتها . ثانياً : أحكامه الأحادية الطابع ، التي لا تقبل التعدد ، أو ما يسميه في الدفاع عن نفسه بـ « الوثوقية الطوبولوجية »<sup>(١٢٩)</sup> ، كان المسألة مسألة خيار أن يكون الشعر وفقاً لرؤياه أو لا يكون ، حداثياً حميقاً أو ليس بحدائقي قط ، أو أن ينخل عن الإبداع الشعري أو يلتزم . ويدعو إلى أنه يدعو إلى نوع من النمطية التي يثور عليها ، بخلاف ما تتطلبه الحداثة أو حضارة العصر من تعددية في الاتجاهات الإبداعية وغيرها . وثالثاً التعميمية التي تتميز بها منهجه النقدي في تقييم الشعر الحديث ، دون اللجوء إلى دراسات تحليلية له ، أو تخصيص نماذج كافية منه .

ومهما يكن رأينا في منهجه فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بما لموقفه السلبي من قاعدية إيجابية ضد التحجر والسكوبية ، ومن دور بناء في الثورة التعبيرية المستمرة التي شهدناها شعرنا الحديث منذ أواخر الأربعينيات .

إلى التخل عن الإبداع الشعري في سبيل الالتزام السياسي<sup>(١٣٠)</sup> ، أو يطلبون من الشاعر عملياً باسم الجماهيرية أو الثورية أو الواقعية أن يقي ضمن المعان العقلية ، فكأنهم يطلبون منه أن يتج « مالميس للشعر في جوهره وذاته مصيب »<sup>(١٣١)</sup> ، وغير ذلك مما يعده إخلالاً بالفن ، وتشويهاً لبعض الإيديولوجيات أو المفاهيم ، كالماركسية والواقعية الاشتراكية<sup>(١٣٢)</sup> .

لا شك في أن حركة الشعر الحديث قد عانت - كأي حركة أدبية أخرى - من عيوب أو عوارض سلبية ، كالتفكيرها أدوبيس ، وقد يكون مردّها سوء فهم للالتزام أو الواقعية أو مفاهيم أخرى في الشعر ، كما أشار إلى ذلك غيره من شعرائنا وبنادنا ، ولا شك كذلك في أنها نصمّ الاتجاهات تنمّوت في مستوى شعريتها وأصالة إبداعيتها ، غير أن ذلك كله لا يصح أن يكون أساساً يقوم عليه موقفه السلبي تجاه مختلف أنواع الممارسة الكتابية ، أو المفهومات النظرية التي ازدهرت منذ أواخر الأربعينيات ، لمجرد تعاملها مع الواقع ، أو لأنها لم تتجاوز تجاوزاً كلياً حاصرها وتراثها الأدبي وثقافتها . إن تجاوز الواقع وتجاوز التراث والثقافة ، تجاوزاً كلياً ، أو تحقيق التغيير الكلي الذي يدعو إليه أدونيس ، يتناقض وحركة التاريخ ، كما يخالف في مجال الأدب مساره ، وإن كانت تسمى إليه حركات كالطليعة والسقطلة والسرالية . ولكن أدونيس في منعه الرافضي الفريد<sup>(١٣٣)</sup> في نقدنا الحديث لا يعكس ملامح من تلك الحركات فحسب ، كما بينا من قبل عند الكلام على موقفه من التراث ، أو كما يقول إحسان عباس<sup>(١٣٤)</sup> ، بل يحاول الاطلاق - كما يبدو - من

## الهوامش

(١) Ned J. Davison. The Concept of Modernism in Hispanic Criticism. Boulder 1966.p.1

(٢) « الحداثة في الشعر » - ندوة « صول » ٣ (١) أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٢ ، ٢٦٨ - ٢٦٩ ( شارك فيها أحمد عبد الحميد حجازي ، وجبراً إبراهيم جبرا ، وحمدي محمود ، وسامي الخضراء الجيوسي ، وعبد السلام مسدي ، وعبد الرحيم البياي ، وكمال أبو جيب ، وأملوها شكرى عباد ،

وأعدّها محمد بلوى )

(٣) Mateo Calinescu. Faces of Modernity. Bloomington, Indiana: 1977 p.13

يرى كالينسكو أن فكرة الحداثة لا تفرك إلا في إطار وهي وهي خاص ، ومن تاريخي طولي لا يرد بل يطلق بدون مضادة نحو الأمام الحداثة كمفكرة تكون بلا معنى في مجتمع لا يرى جلوى في الفكرة الزمنية المتعاقبة

للتاريخ ، بل ينظم مقولاته الزمنية وفقاً لنموذج أسطوري متكرر . وهذا  
يشكل فكرة الحداثة في القرون الوسطى ، في حين كانت غائبة في عالم العصر  
الوثني القديم

( ٤ ) من التقليد من يرجع بداية الحداثة بمثلها العام إلى عصر النهضة ، أي أوائل  
العرون الخامس عشر ، أو أحدثت معيه في القرنين السابع عشر ، والثامن  
عشر ، أو ظهور بعض الأعمال البارزة في النصف الثاني من القرن التاسع  
عشر ، كالورثي القشب ( ١٨٥٥ ) للونان وأزهو الشر ليدلير ، ومقام  
بودري لفلوير ( ١٨٥٧ ) ، وأصل الأنواع لديرون ( ١٨٥٩ ) ، الذي يعده  
النقاد الشهير بور تروب عراى بداية للقرن الحديث ، أو سنة ١٨٧٠ ،  
وغيرها من التاريخ ، والأحداث ، على نحو يدل على استحالة تحديد بداية  
الحداثة تحديداً دقيقاً . انظر مثلاً :

Monroe Spears. *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth  
Century Poetry*. New York: 1970. pp. 10-9 .  
Malcolm Bradbury and James Mc Farlane. *Modernism 1890-  
1938*. Atlantic Highlands, NJ: 1978. pp. 30-31 .

( ٥ ) سبيرر من ١٤ وبراى بوى من ٣١ - ٣٢ .

( ٦ ) راجع كالبسكو من ١٣٢ - ١٣٣ حيث الإشارة إلى استعمال حركة ما بعد  
الحداثة في السياق الإنساني عام ١٩٣٤ . ومن المعلوم أن المذبح ترميز قد  
أطلق مصطلح ما بعد الحديث Post-Modern . على المرحلة التاريخية في  
حضارة الغرب التي بدأت حوالي ١٨٧٥ . ووصفها بأنها عهد الثورات  
والاضطرابات والحروب العالمية . للوقوف على مصادر ترمي مصطلح ما بعد  
الحداثة راجع إيهاب حسن ( ١٩٨٠ ) . من ١١٧ - ١٢٤

Ihab Hassan, *The Question of Postmodernism*, *Bucknell Re-  
view*, 25 (No. 2, 1980) pp. 117-125

علمياً بأن المصطلح بدأ يتكرر في عدد من الأعمال الحديثة الخاصة بالشعر  
الأمريكي ، مثل

Donald Allen and G.F. Bunterick, *The Postmoderns: The New  
American Poetry Revised*, New York: 1982.  
Jerome Mazzaro. *Postmodern American Poetry*. Urbana, Ill.  
1980

( ٧ ) براى بوى ( ١٩٧٨ ) من ٩٥ - ١٠٤

( ٨ ) Malcolm Bradbury. *Modernism/Postmodernism*. in Ihab Has-  
san and Sally Hassan, eds. *Innovation/Renovation*. Madison,  
Wisconsin: 1983. pp.311-328.

( ٩ ) انظر مقاله

George Giban and H.W Tjakma, eds. *Russian Modernism:  
Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. Ithaca, NY  
1976. pp.31-48

( ١٠ ) راجع مثلاً بلوجرافية ديكر التي صدرت عام ١٩٨٢ وهي تضم بضع مئات  
من المدخل في الإسبانية وحدها

Alistair Davies. *An Annotated Critical Bibliography of Modern-  
ism*. Brighton, Sussex: 1982.

( ١١ ) أدونيس فاتحة لبهايات القرن . بيروت : دار الموهبة . ١٩٨٠ من من  
٣٢٨ - ٣٢٩ غير أنه يشير إلى أن دراسته « محاولة في ترميز الشعر  
الحديث » - وكان قد نشرها أولاً في مجلة « شعر » ٣ ( العدد ١٢ / صيف  
١٩٥٩ ) من من ٧٩ - ٩٠ - تخطى كثيراً من الدراسات : التي كتبت في  
الحداثة في الشعر الأوربي . و زمن الشعر : دار الموهبة ، ١٩٧٢ . وصول  
حافظ الجمالي عند تأميمه إلى حركة المستقبلين الإيطاليين والانداليين  
وأماها : وأحسب أن الكثيرين من شعراء الحداثة لا يعرفون من هذه  
المنطلقات شيئاً ، ويضنون في شعرهم بأصالة كبيرة أو صغيرة على سنة  
أدونيس - « الثابت والمتحول في العقل المرمي » فلصرفه ، العدد  
٢١ / ٢٣٦ ١٩٨١ من ٢١

( ١٢ ) كالبسكو من ١٠ - Calinescu, p.10.

ومن الجدير بالذكر أن كمال أبو ديب أكد هذا التلميح في ندوة « الحداثة في  
الشعر » في قوله « الحداثة وهي نقدي صلي » يقرأ العالم وإزاء منها

أيضاً : ولذلك نقول أن تخرج من ذاتها ، وقد تقوم بممارسة نقدية لحد  
الذات « قصول » ( العدد المشار إليه في أعلاه ) من ٢٦٧

( ١٣ ) إرفنج هاو Irving Howe. *The Decline of the New*. New York:  
1970. pp 3-4 .

( ١٤ ) إيهاب حسن - وهو مصري المولد - ناقد أمريكي مشهور بقواميسه عن  
الحداثة وما بعد الحداثة

Ihab Hassan. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-  
modern Literature*. New York 1971 pp. 9-10 .

( ١٥ ) سببوس Spears, p.142

( ١٦ ) سبيرر من ١٤٩ - ١٥٠

( ١٧ ) Peter Bondanella and Julia C. Bondanella, *Dictionary of Italian  
Literature*. Westport, Connecticut: 1979. pp.227-229

Irving Howe. *The Idea of the Modern in Literature*. New York:  
1967. pp 169-172

لقد دعا المستقبليون إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية وتحرير الكلمات من  
معانيها للوردة ، وحاولوا التخلص من العناصر المنطقية ، كالمعطف ،  
والظروف ، والصعقات ، والنحو إلى طرق طبعية ، كاستعمال الألوان  
للحقيقة ، وترتيب الكلمات لا على أساس تتبعها الألفي بل على شكل  
صور وغيرها من وسائل الإخراج غير المتعارف عليها ، وإذا كانت للدراسة  
الإيطالية من المستقبلين قد تميزت بأفكارها العاشية ، وعدائها للدين  
والاشتراكية ، وتأديتها لسياسة خارجية عدوانية ، كما جاء في مجموعة من  
بهاياتها المبنية « الحرب هي العلاج الوحيد للعالم » ، فإن بعض المستقبلين  
الروس ، وعلى رأسهم ما ياكوفسكي كانوا يحملون يوتوبيا ، قد تكون  
اشتراكية ، ومن هنا برروا تمسكهم بالثورة ، على حد تعبير روميه رينيث

( ١٨ ) ميلاكوفسكي Vladimir Mayakovsky. *The Bedbug and Selected  
Poetry*. ed. Patricia Blake New York: 1960. pp. 17-18.

( ١٩ ) راجع Evgeni Zamyatin. *On literature, Revolution, and Entropy*:  
في كتاب هاو ( ١٩٦٢ ) من من ١٧٣ - ١٧٩ .

● يستعمل الكاتب الإثرييا - وهو مصطلح فريدياني خاص بفهمي العائنة  
اللا متاحة - للدلالة على ظاهرة الموهبة ، والتكليس ، والسكوبية في  
للصنع

( ٢٠ ) اقتطف من أقواله غامض تتصل ببعض سمات الحداثة .

● ليس هناك ثورة عارئة . ليس هناك بهائية لتدوين الأعداد الشورية  
الاجتماعية ما هي إلا واحدة في التوال اللانهائي للأعداد . قانون الثورة  
ليس قانوناً اجتماعياً بل هو أعظم من ذلك بكثير . إنه قانون كوني شامل ،  
كقانون الحفاظ على الطاقة ، وقانون صواع الطاقة ( الإثرييا )

● من أجل أن يجعل الكوكب ( الأرض ) قبة من جلد عينا أو بحرقه .  
● المراقبة ليسوا إلا علاجاً مراً لإثرييا الفكر الإنساني ، يشوب من العدد  
إلى اليوم ، المراقبة ضرورة للصحة ، وإذا لم يكن هناك مراقبة فيجب أن  
يملأوا .

● الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد ، لأنه ضد الإثرييا ؛ داهل  
ضد التكليس وتصلب الأنسجة والصلابة .

● إن الإثرييا شائعة بين الفنانين والكتاب . إنهم مضطرب قانمين ل  
استصاخم ما يحصلون من الأشكال العبة التي اصطنعوها ، ولكنهم  
لا يملكون القوة للكف عن حب ما أصبح هرب محبهم

● الأدب الحي لا يوقت ساعته بزم الأمل أو زمن اليوم ، بل بزم  
القد . الأدب الحي هو كالفلاح الذي يصعد الصارية عالية . ويستطيع من  
قمتها أن يلحق اليمن الغلقة ، والجبال الحديدية العائمة والعواصف التي  
لا توى من على ظهر السفينة .

● الجرمية ( اللوحائية ) في العدم والدين وإحياء الاجتماعيه والفس - إثرييا  
للمعكر

● لم بعد هناك مجال للأوصاف المبدرة الباطنية البالية . قانون اليوم  
التركيز . ولكن يجب أن تتشبه كل كلمة شحنة عالية . يجب أن يضغ في  
كل ثانية ما كان يتطلب سبع ثانية التركيب / السطرم يشو معنى مأويل



(٣١) أدونيس : صدمة الحداثة بيروت : دار العودة ، ١٩٧٨ بصفة خاصة . ص ١٦١ - ١٦٥

(٣٢) صدمة الحداثة ص ٢١٥ . قوله بما يقول البياتي عن عالم جبريل الخيالي : « قرأت كتاباته وأنا معجب به . نعم في معظم كتاباته تمرد ضد الجهل والظلم وما إلى ذلك . ونحن نعتك بالكتاب الخيالي البعيد عن الواقع وإنما أقصد بمجمل كتاباته ومحاكماتها التي بصورة عامة » .

عبد الوهاب البياتي : « الثورة لا تحمد ولحب لا يموت » مقابلة مع مصمم محفوظ شعر ، ١٠ (٣٧/ شتاء ١٩٦٨) ص ٩٠ - ٩١ وكذلك ما قاله ، من قبل ، في كتابه « تحريق الشعرية » ( ديوان البياتي ج ٢ ، بيروت ، دار العودة ١٩٧١ » ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلفت نظراً ، حتى جبريل تصوريته كأنها عبوراً وليس مسوحاً سوداء ولرب القاصع أمام جثة هالكة » . ص ٣٨٠

(٣٣) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثانية ، بيروت : المكتبة المصرية ، ١٩٦٧ ص ١٠

(٣٤) « الحداثة في الشعر » - أصول ص ٢٦٨

(٣٥) « حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي » المصرفة ١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣/ آب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠) ص ٢٦٢ . والبياتي : الثورة لا تحمد أبداً ولحب لا يموت - شعر ، ١٠ (٣٧/ شتاء ١٩٦٨) ص ٩٣

(٣٦) حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي : قطباً عربية ٤ (٣ - ٤/ آب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧) ص ١١٩

(٣٧) يوسف الحلال : الحداثة في الشعر . ص ٨٠ - ٨١ .

(٣٨) شكوى محمد حيد : الأدب في عالم متغير ، القاهرة : الهيئة العامة ، ١٩٧١ ص ١١ - ١٥

(٣٩) للصدرتقده ص ١٣ - ١٤

(٤٠) للقاهرة الفنية في شعرنا الحديث تنوع الأدب ، « الأدب » ١٤ (٤/ نيسان (أبريل) ١٩٦٦) ص ١٦ ، وقد شارك فيها عبد القادر اللقط /مصطفى ناصف /أحر الدين /إسماعيل /صلاح عبد الصبور

(٤١) أدونيس فاتحة لنهايات القرن ص ٣١٣ - ٣١٦

(٤٢) أدونيس : أمل دنقل والحداثة - « مواقف » ٤٦١ /ربيع ١٩٨٧ ص ١٤٨

(٤٣) أدونيس ، مشكلات التصير والاتصال الشعري في المجتمع العربي الأدب ١٠٤٢١ /تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٣ ص ٢٨ - ٢٩ ، ٣٢ عنها بأنه يميز في موضع آخر بين نوعين من الحداثة ، الأولى ظاهرة سياسية بالمعنى المباشر اليومي ، والثانية عميقة ، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناءً كاملاً كلياً . (فاتحة لنهايات القرن) ص ٢٥١

(٤٤) جمال شعيد . لورينجان مير ، من أبرز رواد الحداثة في الأدب العربي المعاصر - الوصف الأدبي - العدد ٩٨ /حزيران (يونيه) ١٩٧٩ .

(٤٥) إن التوثيق الذي أقصده لا يقتصر على أعمال الأدباء العرب - بحسب ما ينبغي أن يشمل الترجمات من أعمال الحداثيين الغربيين أيضاً ويسود أن يحتاج منها قد ترجمت في وقت مبكر (١٩٠١) حين نشر خليل مطران إحدى قصائد مارييني ( مؤسس المدرسة المستقبلية الإيطالية فيها بعد ) مشروحة عن الفرنسية ، وأشير إلى أنها من طراز شعري جديد في التصوير ، بديعة الوصف على خرافتها .

راجع ما ورد بشأنها حلمي بدر ، « الشعر المترجم وحركة التحديث في الشعر الحديث » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص ٣٤ - ٣٥ و ١٤٥ - ١٤٦

(٤٦) أما الحملات المضادة للشعر العربي الحديث فهي أكثر من أن تعد ، وقد أسهم فيها كثير من الكتاب ، وخلفت تراثاً غنياً واسعاً ، جدير بأن يدرس دراسة موضوعية ، وهي لا تزال مستمرة ، ولعل من أحدثها محاضرة الدكتور عيسى التناحوري التي ألقاها في البحرين ونشرتها للشرق الأوسط في نوفمبر السنة الماضية . انظر مثلاً العبدان الصلوبي في ١٣/١٢/١٩٨٣ ، ١٦/١٢/١٩٨٣ . ويذكر كتعديج خفحة الحملات ما ورد في مؤتمر القاهرة الثانية والأربعين (لمجمع اللغة العربية في القاهرة) من تعقيبات على بحث بعنوان « الشعر الحر ومكانته من الشعر العربي » للدكتور عبد الرزاق عيسى

سريع التثبت ومن هنا ما مره من ومرة غريبة ومن اختيار غير طبيعي للمعومات الفردية التي تقدسها الأعراف قد غربتها اللهجة والاستعمالات الجديدة والعلوم والتريخيات والتكنولوجيا الشكل الجديد ليس واصحاً لتجميع إنه يبدو صعباً لكثير من الناس . من الطبيعي أن يكون المألوف البديل أسهل وأكثر راحة ، وكذا كان عالم إقليدس ، أما عالم أينشتاين فصعب جداً ، غير أنه من المستحيل الرجوع إلى عالم إقليدس .

(٢١) Harvey Cox, "The Devil is a Modernist", Harvard Magazine 86 (No., January, - February 1984) pp. 56A-56H

(٢٢) Wladimir Wexler, "The Poison of Modernism" in George Gilman and H. W. Tjalsma, eds. Russian Modernism, Cornell, NY 1976, pp. 18-30.

(٢٣) راجع مثلاً مدخل الحداثة في الموسوعة السوفياتية الكبرى : (الطبعة الإنجليزية) ٤

المجلد السادس عشر ، نيويورك : ١٩٧٧ ص ١٠٥ - ١٠٦  
"Modernism" Great Soviet Encyclopedia Vol. 16. New York. 1977 pp. 405-406.

وانظر كذلك هار (١٩٧٠) ص ٣ - ٣٧ حيث يلخص كثيراً من المآخذ ومن بينها قوله . إنها (أي الحداثة) تجرد الإنسان من إنسانيته ومثله العليا ، تقترح أسلوباً حديثاً للخلاص ، خلاص الذات والذات ومن أجل الذات . ص ٥

(٢٤) من الدراسات الحديثة ، التي تباهم بعض أعلام الحداثة الإنجليزية ، نذكر

John R. Harrison. The Reactionaries. Yench. Lewis. Found. Ethel. Lawrence. New York: 1966.

Fredric Jameson. Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley, CA. 1979

(٢٥) David Craig. The Real Foundation: Literature and Social Change. New York: 1974. 171-194.

Gaylord Leroy and Ursula Beitz. Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism. New York. 1973. pp. 93-104.

(٢٦) يعون أدونيس : « إن حداثتنا العلم في الغرب متقدمة على حداثتنا الشعر ، بينما يرى ، من العكس ، أن حداثتنا الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية » هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب ، كأنها جسم غريب مستعار . وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم إيها ، ورأي مختلفي بمختلف النظم التي تبدأ بالغموض ، وتنتهي بنهم تقيد العرب ، مروراً بتهمة عدم التراث أو التكرار له . « وفاتحة لنهايات القرن » ص ٣٢٢

(٢٧) هاني شكري : « شعرنا الحديث إلى أين ؟ » القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨ ص ١٠٩ .

يوسف الحلال . « الحداثة في الشعر » . بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٨ ص ٧٩ - ٨١

(٢٨) كتب نجيب شامس عام ١٩٠٢ يقول : يظهر أن الشعراء أحر من يفكر في جمع القديم الخلق ، والتزيين بتجديد ذي الطلاوة ، قس كل زمرة الشعراء والمتشاهرين . لا تكاد يرى واحداً في تلكة يحاول مجازة العصر ، وبذ الصدم ، والقياس الجديد ، وتقليد الشعراء المصريين من الأمم الأخرى . ولحافظون والشعراء المصريون - « لقطب ٢٧ (١٩٠٢) ص ٢٤

(٢٩) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن . ص ٣٢٢

(٣٠) Allen Tate. "Poetry Modern and Unmodern" Hudson Review 21 (1968/69) pp. 251-262

وانظر تلخيص شكري حيد « الشعر الحديث والشعر غير الحديث » للمحة العدد ١٤٥ كانون ثان / ١٩٦٩ ص ٨٨ - ٨٩

حيث ترد الإشارة إلى عام ١٩٥٦ كيداية للحداثة بحسب دعوى شعراء الجيل الثائر في أمريكا المعرويين بالبيتس

- للإبداع ٤٩ ، الموقف الأدبي ، العدد ٨١ (كانون الثاني/يناير ١٩٧٨) ص ١٠٧ - ١١٣
- (٦٥) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤
- (٦٦) أدونيس : ومن الشعر ، ص ٢٥٠ - ٢٥١
- (٦٧) زمن الشعر ، ص ٢٨٣
- (٦٨) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤
- (٦٩) عبد الفتاح إسماعيل : « عدن/الثورة » أجرى حوار عبد الكريم الخطيب ولادونيس . مواقف ٣٧ - ٣٨ ربيع - صيف ١٩٨٠ ص ٤٢ . وانظر كذلك عبد الحميد جيلة : « شهادة » ، مواقف ٤٤ (شتاء/١٩٨٢) ١٥٦ - ١٦٠
- (٧٠) أحمد المصطفى حجازي : « في الرؤية والتجربة » ، المجلة العربية للثقافة ٢ (١/مارس/أيار) ١٩٨٢ ٢٥٤ - ٢٦٧
- (٧١) صلاح عبد الصبور : « الشعر الجديد ماذا ؟ » ، المجلة ، العدد ٥٩ (كانون أول/ديسمبر) ١٩٦١ ص ٥٦
- (٧٢) « قيم جديدة في الشعر العربي الحديث » ، دعوة الآداب (شارك فيها صلاح عبد الصبور ، وخليل حاوي ، وإحسان عباس) ، الآداب ١٨ (٢/شباط/فبراير) ١٩٧٠ ص ٢٥
- (٧٣) صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعر القديم ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ١٥
- (٧٤) صلاح عبد الصبور : حتى ظهر الموت ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٩٦ ص ٦٤ - ٦٦ ، وإبراهيم عبد الرحمن محمد : نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور : عرض وتفسير ، فصول ٢ (١/أكتوبر ١٩٨١) ص ١٧٨ - ١٧٩
- (٧٥) حواش في الشعر ، ص ١١٢
- (٧٦) محمد مصطفى حداد : « صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة » ، فصول ٢ (١/أكتوبر ١٩٨١) ص ١٧٠
- (٧٧) عبد الوهاب اليان : تجريب الشعرية ، ص ٣٨٥
- (٧٨) تجريب الشعرية ، ص ٣٨٦
- (٧٩) راجع حديثه المنشور في جريدة المدينة (السعودية) ، ٢٧/٤/١٩٨٣ ص ١٣
- (٨٠) نزار عابدين : حوار مع الشاعر عبد الوهاب اليان ، المعرفة ١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣) /رب - أيلول (أغسطس - سبتمبر) ١٩٨٠ ص ٢٦٥
- (٨١) تجريب الشعرية ، ص ٤٠٢ يقول اليان في معرض الحديث عن انتمائه للركس : « رؤيتي للعالم تنبثق لا من خلال أغلبي بالماركسية كليسبولوجية معية فقط ، إنما تنبثق من خلال جميع إنجازات العقل البشري ، ومن خلال إنجاز كل الحضارات العظيمة التي بناها الإنسان ، ومن خلال كل أدبيات التوراة الإنسانية العظيمة التي صنعها البشر في جميع العصور » . انظر حافظ محرم : « عبد الوهاب اليان : ٣٧ سنة شعرية » ، الوطن (مدن الثلاث) ١٠/٢٥/١٩٨٣ ص ٤
- (٨٢) وشاعر وموقف ، الموقف الأدبي ١ (٢/حزيران/يونيو ١٩٧١) ص ٨٥ - ٨٩
- (٨٣) تذكر حل سبيل المثال اختصارهم لشعراء كطرفة ابن العبد وابن موسى وأبي تمام والنسي والعمري والشريف الرضي والخلاج
- (٨٤) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٩
- (٨٥) انظر حديث أحمد خير الله المنشور في الشرق الأوسط (١٩٨٣/٨/٦) ص ١٠
- (٨٦) حر الدين إسماعيل : مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول ١ (٤/يوليو/١٩٨١) ص ٥٧
- (٨٧) محمد حميد مطر : « الشعر والأسئلة » مواقف ٣ (١٣ - ١٤/كانون الثاني - نيسان) ١٩٧٩ ص ١٨٨
- (٨٨) أدونيس : « تجريب الشعرية » ، المجلة العربية للثقافة ٢ (١/مارس/أيار) ١٩٨٢ ص ٢٧٤
- (٨٩) بلوح علوان : « الثورة والحداثة » ، مواقف ٢ (١٣ - ١٤/كانون

- نوفمبر) وجميع مؤتمرات الدورة الثانية والأربعين ٤٢ (١٩٧٦) ص ٣٧٩
- ٣٨٥
- (٤٧) أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ٨ - ٢٢ ، وجابر جعور وتعارفات لحداثته ، فصول ١ (١/أكتوبر ١٩٨٠) ص ٧٤ - ٨٦
- (٤٨) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣٢٨ - ٣٢٩
- (٤٩) يعترف أدونيس نفسه بصدمة الحداثة العربية . وقد أشار إلى أن محوته الأولى « محاولة في تعريف الشعر الحديث » شعر ٣ (١١/صيف ١٩٥٩) ٧٩ - ٩٠ قد استقت وكثيراً من الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأوربي
- انظر : ومن الشعر ، ص ٨
- (٥٠) علي الزبيدي : « التجدد بين الشعر العباسي والشعر المعاصر » ، الآداب ١٤ (٣/أيار/مارس) ١٩٦٦ ص ٤٤ - ٤٧
- (٥١) طه حسين : حديث الأديباء الجزء الثاني القاهرة : دار المعارف ، (١٩٦٤) ص ٨
- (٥٢) أحمد أمين : صحن الإسلام ، ط ١ الجزء الأول (القاهرة : مكتبة النهضة ١٩٦١) ، ص ٣٧٦ - ٣٧٨
- (٥٣) صلاح عبد الصبور : حواش في الشعر ، بيروت : دار العودة ١٩٦٩ ص ١١٣
- (٥٤) حر الدين إسماعيل : « الشعر والمعاصر والتراث العربي » ، الآداب ١٤ (٣/أيار/مارس) ١٩٦٦ ص ١٨٢
- (٥٥) أمل دنقل : « بعض أقوال دنقل » ، مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) ص ١٥٠
- (٥٦) حسين مروة : « ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر الحديث » ، الآداب ١٤ (٣/أيار/مارس) ١٩٦٦ ص ٦٨
- (٥٧) حبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت : المكتبة المصرية ، ١٩٦٧
- (٥٨) عاتق شكوى : شعرنا الحديث إلى أين الله المعاصرة ؟ حوار للمعارف ، ١٩٦٨ ، ص ١١٢ - ١١٣ ، وانظر مقال مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد ، المجلة ، العدد ٨٢ (أكتوبر ١٩٦٣) ص ٤٣ - ٤٤ ، وقد أعيد نشره في كتابه المذكور ، ووجدت شعر الذي « لشعر ككتاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » ، مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) حيث الإشارة إلى صلة الشاعر المترابطة بالأدب الغربية ، وتأثره بثقافة الغرب كثافة وتنظيراً ، ص ١٣٨
- (٥٩) المعروف على بعض جوانب التعامل مع التراث الإنساني (التراث الشعبي والمأثور والأصناف والتراث الأسطوري) كما تتمسك في شعر اليان وأدونيس وعبد الصبور وغيرهم ، راجع إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، التكوين : عالم المعرفة ، ١٩٧٨ ص ١٤٩ - ١٧٣
- (٦٠) غيلان : تجريب الشعرية ، ص ٣٨٨
- (٦١) عبد الصبور : حواش في الشعر ، ص ١١٣
- (٦٢) Calinescu Faces of Modernity pp. 121 122.
- (٦٣) أدونيس : ومن الشعر ، ص ٣١٧ - ٣٢١ لاحظ أوجه التشابه بين لغة أدونيس وما ورد في بيانات ماباكووسكي ومريتني وزيماثي : وقد أشرنا إليها من قبل
- (٦٤) انظر مثلاً جهاد حاضل : « صدمة الحداثة لأدونيس صدمة لأصول البحث العلمي وروح الحداثة » ، الفكر المصري ١ (٢/تموز - آب/يوليو - أغسطس) ١٩٧٨ ٢٩١ - ٢٩٧ حيث لا يرى في أدونيس غير الباحث المعاصر . . . ينظر إلى الغرب لا من زاوية البحث العلمي بل من فوهة البندقية ، ص ٢٩٣ . وراجع كذلك ما قاله بشأنه لعل دنقل في حديث له شرقي الحوادث (٤/٣/١٩٨٣) : وقد خلق عليه أدونيس مقنطفاً من فقرات في مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) ص ١٤٨ - ١٥١ ، والمفالات التالية
- حافظ الجمال : « ثالث ولشعر في العقل العربي » ، المعرفة ، العدد ٢٣٦/١٩٨١ ص ٨ - ٣٥
- سبيل سليمان : « أدونيس والتفكير الأدبي في النظرية والممارسة » ، المعرفة ، العدد ٢٢٧/١٩٨١ ص ٢٤ - ٧٨
- يوسف اليوسف : « نقد الثابت والتحول » ، حل الأمة العربية معطية

(١١٥) «الأصم والحيلة»، «غداة الأديب» (شارك فيها أدونيس ومروة وحليل رافع سركيس وعائدة إدريس)، «الأديب» ١٤ (٥/أيار (مايو) ١٩٦٦) ص ٥.

- (١١٦) «تجريب الشعرية»، ص ٢٧٤.
- (١١٧) «زمن الشعر»، ١٦٩.
- (١١٨) «لحظة لنهايات القرن»، ص ٢٧٩.
- (١١٩) «المصدر نفسه»، ص ٢٥١ - ٢٥٢.
- (١٢٠) «صدعة الحفلة»، ص ٣٩٠.
- (١٢١) «تجريب الشعرية»، ص ٢٧٤.
- (١٢٢) «صدعة الحفلة»، ص ٣٦٩.
- (١٢٣) «المصدر نفسه»، ص ٢٩٠.
- (١٢٤) «جيد الفتح إسمايل»، «عدن/الثورة»، مواقف (ربيع - صيف ١٩٨٠) ص ٣٥ - ٣٨، «زمن الشعر»، ص ١٥٦ - ١٥٨.
- (١٢٥) «يعلن أدونيس باعتزال: «كنت هدماً وانحساً وحسب بين هدامين وانحسين». (أي أطمح أيضاً إلى أن أكون المخدم الرافض، وأن يكون شعري تجسداً للرفض والمدم. هذا طموح كل شاعر عظيم». «لحظة لنهايات القرن»، ص ٢٧٣.
- (١٢٦) «إحسان عباس: المحاولات الشعرية المعاصرة من ص ٢٠٤ - ٢٠٥.
- (١٢٧) «لحظة لنهايات القرن»، ص ٢٦٧ حيث يشير إلى تأثيره بالماركسية ويشتبه من حيث القول بمفكرة التجاوز والخطي، والسريرية كنظرة قاضيه إلى الصوفية. ويجمع كذلك حوله مع الرئيس عبد الفتاح إسمايل «عدن/الثورة». أما ما يتصل بتأثيره بالاشتراكية فانظر فائقة لنهايات القرن، حيث يشير إلى الاشتراكية بأنها «الرؤى الحديثة باعتزال»، ويدعو إلى الانتعاش عليها ص ٣٠٦، ووجوب اختيار سبيل الخدائيه، سبيل الثورة الاشتراكية، «لا كما فعل معظم أنظمتنا حتى الآن، بالألفاظ والشعارات، وإنما يجب أن يكون هذا الاختيار جدياً وشاملاً وحاسماً. واعتقد أن التعطلات والتراجعات في توصيفنا الحالية إنما هي من نتائج عدم هذا الاختيار الثوري». ص ٣٠٨.
- (١٢٨) «انظر الحوار الذي أجراه بمشاركة عبد الكريم الخطيب مع الرئيس عبد الفتاح إسمايل، «عدن/الثورة» ص ٣٥ - ٤١. من الملاحظات التي وردت لي بعض الأسئلة «إن خصوصية التوكسية ليست في التحليل الواقع المكتشف الواضح، وإنما هي في الكشف عن الواقع المحجوب وهذا الذي أقول إن كل إبداع شعري ثوري بالضرورة، بل إنه في حد ذاته، «ويشعر» للمنى، ماركسي كذلك». المصدر المذكور ص ٣٨.
- قاربه بقول جبرا عن السريالية: «هي هذا الخلق التلقائي الأوتوماتي، الذي يمتد إلى الواقع المكتشف إلى الواقع المحجوب»، «الرحلة الدائرية»، ص ١٨٠. وما قاله إحسان عباس حول محاولة أدونيس أن يقيم جسراً بين الماركسية والسريالية من خلال مفهومات سريالية. المحاولات الشعرية المعاصرة، ص ٢٠٥.
- (١٢٩) «بالإضافة إلى ما ورد في الملمح» (٦٤) راجع مقال: «حسين مروة ومحمود أمين العالم للتكوير في أملاء»، «تجريب الشعرية» للبيان، ص ٤٠٤ - ٤٠٥، ومحمد جمال بلورت «القانون الداخلي لتأليف واتجاهات الحداثة الشعرية»، «المعرفة» ٢٠ (٣٣٥/أيلول (سبتمبر) ١٩٨١) ١٦٠ - ١٧٩ خاصة ملاحظته حول ما يسمى بـ «الكل الأدبي» خارج المعرفة، بالمقارنة مع «الكل اللغوي» - محمود درويش - داخلها، ص ١٧٩.
- (١٣٠) «لحظة لنهايات القرن»، ص ٣٠٩، حيث يقول: «إن من الخطر ما يواجه المجتمع العربي اليوم هو هذه الوثوقية الطوباوية لا، لا، نعم، نعم، أيضاً أو لا سود. ذلك هو أيضاً مظهر للمسطبة العسكرية للثورة كل شيء عند، وأصبح، سهلي، وليس على الإنسان إلا أن يتنازل وهكذا مترلي من غنى وثوق إلى فقر وثوقى أسر

- النس - ص ١٨٥ (باير - أيلول) ١٩٧١ (١٩٨٥).
- (٩٠) «إسماعيل عبد الصبور: «آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل»، «إشباع» ١ (١٠/أكتوبر ١٩٨٣) ١١٨، ١١٩، ١٢٠.
- (٩١) «عبد الوهاب البياتي: «حديث» ملحق الثورة (صعدة) ١٩٨٣/٦/٣٠.
- (٩٢) «الثورة»، (بغداد) ١٩٧٥/٢/٢٠ ص ٦.
- (٩٣) «البيان: «تجريب الشعرية»، ص ٣٨٨.
- (٩٤) «أدريس: «صدعة الحفلة»، ص ٢٦٩.
- (٩٥) «البيان: «ملحق الثورة (صعدة)»، ١٩٨٣/٦/٣٠.
- (٩٦) «تجريب الشعرية»، ص ٤٠٤.
- (٩٧) «تجريب الشعرية»، ص ٤٠٣، ٤٠٥، ٤٠٦. «صيف البيان» مجلته المستمرة بدون «لست عبداً للشمس حيث يدور أيها دارت، ولكنني ألبه». «العباد أحياناً»، «لنا أعدو فلنا ولهداً مع الريح والمطر»، «اتباع خطوات الشمس والفصول الأربعة» - وقد توقف الشمس عند بركات هذه المدينة أو تلك، أو هذا العصر أو ذلك، ولكنني أجد نفسي دائماً وأبداً... أحت نفسي وغطائي مواصلة للسيرة... الشاعر عبد الوهاب البياتي، «البيان» (الكويت)، «لعدد ٢٠٤، آذار (مارس) ١٩٨٣ ص ٦٨ - ٦٩.
- (٩٨) «محمود أمين العالم: «لغة الشعر العربي وفنونه على التوصل»، «المجلة العربية للثقافة» ٢ (١/مارس (أيلول) ١٩٨٢) ص ٢٤٣. ومن الجدير بالذكر أن العالم يبين ثلاثة تيارات في الشعر الحديث: تيار التعقيد، وتيار التجريد (ويعد أدونيس رأسه بلا منازع)، وتيار التجسيد الواقعي، الذي يضم عدداً غير قليل من الشعراء، بينهم البياتي. انظر مقالاً المذكور ص ٢٣٧ - ٢٤٤.
- (٩٩) «صلاح عبد الصبور: «حيات في الشعر»، ص ٧٤.
- (١٠٠) «حيات في الشعر»، ص ١٢٠.
- (١٠١) «حيات في الشعر»، ص ٧٧، ٧٥.
- (١٠٢) «حيات في الشعر»، ص ٨٩.
- (١٠٣) «المصدر نفسه»، ص ٨٧.
- (١٠٤) «المصدر نفسه»، ص ١١٩. ويقول عنه في موضع آخر: «الحلاج هنا يطرح مدى التزام الفنان في تحول الحقيقة وضع حياته تحتها لغير طريق المستقيم».
- راجع «قيم جديدة في الشعر العربي الحديث»، «غداة الأديب» - (شارك فيها صلاح عبد الصبور وحليل حاي وإحسان عباس)، «الأديب» ١٨ (٢/شباط (فبراير) ١٩٧٠) ص ٢٤.
- (١٠٥) «مر الدين إسمايل: مفهوم الشعر...»، «فصول» ١ (١/أيلول ١٩٨١) ص ٥٣.
- (١٠٦) «راجع «قيم جديدة...» في أملاء ص ٢٥ حيث يعلن «أن الشاعر المعاصر مطالب بأن يتخذ موقفاً أولاً من تراثه الشعري كشعر، وثانياً من الحياة العربية كحياة».
- (١٠٧) «راجع ما نقله محمد أنور من مقال عبد الصبور المنشور في صباح الخير (٤ أبريل ١٩٥٧) بعنوان «عن الأدب القديم». «الواقعية الاشتراكية والشعر الجديد»، «الأديب» ١٩ (٣/آذار (مارس) ١٩٧١) ص ١١.
- (١٠٨) «أدريس: «زمن الشعر»، ص ١١.
- (١٠٩) «المصدر نفسه»، ص ٥٥.
- (١١٠) «راجع شعر ٣ (١١/صيف ١٩٥٩) ٧٩ - ٩٠. وقد أعاد نشره في «زمن الشعر»، بعد إعادة النظر، مثلاً الجديد بمصطلح «الحديث».
- (١١١) «زمن الشعر»، ص ٥٢.
- (١١٢) «انظر مقاله «تجريب الشعرية»، «المجلة العربية للثقافة» (١٩٨٣) ص ٢٧٤.
- (١١٣) «لحظة لنهايات القرن»، ص ١٩٢.
- (١١٤) «زمن الشعر»، ص ١٢ وكان الأصل في العبارة الأولى «ولعل... هي عالياً الآثار التي تكشف عقد الشاعر...» راجع شعر (١٩٥٩) ص ٨١.

## من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر

كتابخانه مركز اسلاخ رسانی  
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

محمد الهادي الطرابلسي

أردنا في هذا البحث أن نتكلم كلاما واضحا في الغموض الذي بداخل بعض الكلام . فلئن كان العاق الدارسون على حضور الغموض في الشعر شاملا ، إن مواقفهم من ظاهرة الغموض غامضة في حد ذاتها ، لأنهم - مع وعيهم بحضور الغموض في الشعر - لم ينجسوا إلى هذه الظاهرة في تقويم الشعر وتمييز جيده من رديته ، فبقيت مشكلة الغموض بحاجة إلى مباشرة موضوعية ، يخلق في شأنها ، ويُساءل فيها إذا كان الغموض عارضا في الشعر أم عنصرا لازما فيه ، مرادف له ، بحيث لا يوجد أحدهما إلا بوجود الآخر .

وفي هذا السياق نتدرج محاولتنا . وقد ارتأينا أن ننتقل فيها من مدى صلة الغموض بالشعر في مفهومه ومظهره النصي ووظيفته السلية ، اعتمادا على تجارب العرب الشعرية في حصيلتها العامة . وبعد ذلك نتحسس مظاهر الغموض في الشعر ، وأنواعه البارزة ، إيمانا منا بأن لا سبيل إلى التمييز بين غموض «البهاء» وغموض «الهدم» إلا بتحديد معالم الغموض الإيجابية ، ومعالجته السلية ، كما تبدو في النصوص ، حتى نصل إلى المشكلة الرئيسية فنحلل خصائص غموض الخطاب الشعري ، ونقدم مشروعا في مقاييس ضبطه كما تصورناها ، على أن يكون عملنا إطارا للنقاش والإضافة ، وطمعا في أن يكون لبنة في بناء تصور سليم للحداثة ، وأملنا في الفصاء على كل بدعة فتاة تشر بيتنا باسم الحداثة ؛ إذ إن بين البدعة والإبداع خيطا أومى من خيط العنكبوت .

والحقيقة أنه قلما أثار الدارسون مشكل الغموض في محاولاتهم تحديد مفهوم الشعر ، وإنما تطرقوا إلى بعض جوانبه بمسبة البحث في غرائبه إذا قيس بالنثر ، ووجوه طرافته على صعيد المفهوم والمظهر والوظيفة .<sup>(١)</sup> لكن بعض الدارسين - وذلك منذ القديم<sup>(٢)</sup> - خاضوا في أمر الغموض في الدراسات البلاغية ، أو فيما كتبوا عن معاني الشعر في أبواب مستغنة أو فصول إضافية ، دون أن يوظفوا ذلك لتدقيق مفهوم الشعر ، أو تحديد هويته . واعتقادنا أن إثارة مشكل الغموض من صميم البحث في قضايا الشعر ؛ لقيام الشعر على الغموض أساسا . فالذي

إذا حاولنا أن نبحث في مفهوم الشعر ومختلف صورته عند الدارسين عبر العصور في أمة من الأمم ، بل في شتى الأمم أيضا ، وروينا بعد ذلك أن نحصر مجال الاختلاف بينهم فيه ، وجدنا مفهوم متنوع الصور ، ولم نجد الاختلاف يتجاوز مشكل حفظ الشعر من الرصوح أو الغموض ، بحيث يتصح لنا أن نقصاها التقييد والإطلاق من وزن وقافية ، وتقليد وتجديد ، وقصاها الامتثال للفراغ ، والخروج عنها . . . أقل خطبا ، وأيسر حلا وأبعد درجة ، من قضية الغموض ، عن استكناه حقيقة الشعر ، والتعلق بنا إلى جوهره .



ننظر إلى العموض في صلاته بظهر الشعر ، أو بالنص الشعري وخصائصه الفنية ، والبنية التي كانت له عبر العصور .

ففي الحضارة العربية الإسلامية مثلاً ، شهد النص الشعري تطوراً ملحوظاً من الجاهلية إلى عصرنا ؛ إذ تحول من بيئة القصيدة التقليدية التي فيها ابن قتيبة<sup>(٢)</sup> في بداية القرن الثالث ، ومظاهر التحرر منها ، التي واكبت تأسيسها منذ نشأة الشعر عند العرب ، والتي فيها التاريخ لا المدارس القديمة ، إلى بنية الموشح ، وقد نشأ في طور معين من أطوار الحضارة العربية ، وكان يمثل تجربة جديدة في ممارسة الشعر ، انصابت إلى تراث العرب المعنى . ولم يقص الموشح على سنة النظم على بنية القصيدة التقليدية ، ولا على سنن التحرر منها ، ولا تأثرت هذه السنن القائمة من جراء ظهور هذه السنة الجديدة ، فلم ينهض روادها إلى القصيدة عليها ، لأنها كانت تقوم على التكميل لا على التبديل ، حتى كانت تجربة الشعر الحر في عصرنا . وقد خلقت هذه التجربة سنة جديدة في نظم الشعر ، إلا أنها لم تجع في القضاء على السنن القائمة ، برغم أن شعارها - بل لأن شعارها - كان وما يزال التبديل لا التكميل .

والذي نرى هو أن هذا التطور كان في اتجاه العموض أكثر فأكثر ؛ إذ كان الوضوح غالباً على القصيدة ، لكن شبهه أخذ يتقلص مع الموشح ، حتى كاد أثره يتعطل في نصوص الشعر الحديث فيها علامات ذلك ؟

الملاحظ أن بنية القصيدة<sup>(٣)</sup> الداخلية تخضع لقالب موحد عام ، يتنظم شذاجها المختلفة . ويتميز هذا القالب بتنوع الموضوعات ، ونضوعها لترتيب معين ، يمثل الصداقة منها موضوع السبب ، وتلوه وصف الرحلة والراحلة ، فالموضوع الرئيسي من مدح أو فخر أو هجاء . . . وتتسلسل الموضوعات بأشكال مفرقة ، يتخلص الشاعر من بعضها إلى بعضها الآخر بوسائل جاهزة . ويمثل البيت الوحدة الشعرية في القصيدة ، بحيث يكون مستقلاً بذاته ، مكتملاً معنى ومعنى . وتشرط في حدود وحدته شروط يمتد الخروج عنها من العيوب ، وهذه الشروط مختلفة باختلاف منزلة البيت المعنى من القصيدة . فشرط الطالع بالتصريح ، وشرط البيت الأخير حسن الختام ، وشرط البيت الفاصل الواصل حسن التخلص ، وشرط أبيات الحسنى علاقات بعضها ببعضها الآخر عدم المعاطلة وينضاف إلى ذلك شرط وحدة البحر ، ووحدة الفافية على الصعيد الموسيقي العام ، بحيث لا يصعب على المتمرن على الشعر العربي استحضار الجو العام الذي يكتنف النص إذا علم أنه قصيدة ، ولا الوقوع على معانيب متعلقاتها إذا علم أن القسم الذي بين يديه يمثل الموضوع الأول منها ، أو أن يتبين سبيل مباشرة أي بيت من الأبيات يقدم له إذا علم أنه مقتطع من قصيدة ذات نزعة تقليدية ؛ إذ لا يبقى له بعد ذلك في كل ذلك لفهم النص إلا الاستعانة بحصيلة ثقافته اللغوية والأدبية

نفتحه للتقنم في الموضوع أن يعد العموض من مقومات الشعر ، لا حدثاً عارضاً فيه ، ولا عنصراً متمماً لعناصر أصلية غيره

\*\*\*

إذاً اطلقنا في بحث المشكل من صلة العموض بمفهوم الشعر أولاً ، سهل علينا الاقتناع بمثانة هذه الصلة ، بمجرد استعراض العبارات التي استعملها الدارسون لهذه ، على تنوعها واختلاف منطلقات النظر فيها . فمن العبارات التي حدوا بها الشعر : الشعر هو الكلام المحيل - الشعر شر كله ، فإذا دخل في الخير صعب - أحسن الشعر أكده - الشعر ضد النثر - الشعر لمح تكفى إشارته .

هذه العبارات تحيلنا على فترات مختلفة من التفكير في الشعر ، وعلى الجهات متباعدة في تصوره ، إلا أنها ومثيلاتها تنصب جميعاً في ملف العموض الذي يقوم الشعر عليه ، وتعرب عن حيرة الدارسين أمامه ، والصعوبات التي واجهوها في معالجته ، وتدل في الوقت نفسه على تفتنهم إلى معول العموض في الشعر دون أن يجرؤوا في مثل هذه المقامات على تسميته بالعموض ، فضلاً عن إعطائه الأولوية في درس مقومات الشعر

ولا بد في حد الشعر من اعتبار ظاهرة العموض وإبرازها في الصيغة التي نضعها له . فلعلنا لا نكون بعيدين عن الحقيقة في مستوى التفكير والتعبير إذا قلنا إن الشعر هو الكلام الغامض بالطبع .

وإذاك تثار مجموعة من المشكلات ؛ منها ما هو نتيجة الإلمام بضروب ممارسة الشعر عند الأمم عبر العصور ؛ ومنها ما هو وليد النظر إلى الشعر باعتباره سبيلاً من سبل المعرفة ، ولينة من لينات الفكر والشعور . فإذا كان العموض مقوم الشعر الأكبر ، فكيف تكون نسبة الواضح من الشعر أكبر بكثير من نسبة الغامض عند الأمم ؟ وكيف تقوى هذه النسبة - على عكس ما يقتضيه المنطق - بقدر توفيقنا في القدم ؟ ثم إذا صح أن العموض أساس الشعر ، فهل يبقى بعد ذلك مجال للنضام بين الدارسين على حد الحيد من الرديء فيه ؟ وهل تنضج فيه للمتعلمين سبيل الاستعانة منه ؟ وفي أي وجه من الوجوه يكون ذلك ؟

أما وقد وُجد من الشعر ما يروق النفوس ويبرز للمشاعر ويهذب الأدواق فلا بد - إذا تأكد أن العموض أساس الشعر - أن يكون العموض غموضاً بناءً ، يُطلب طلباً ، ويمثل أدباً ، ومن ثم تنفي عن العموض كل صيغة تهجية ، ويدخل به في حظيرة المميزات الصية الإيجابية ، لو أن يكون العموض ضرورياً ، منها الإيجابي ومنها السلبي ؛ فهل ذلك متأكد فيه ؟

\*\*\*

يرداد الأمر تعقداً ، ويسجل في نفس الوقت تعقداً ، عندما

العلامة ، أو اللجوء - عند الاقتضاء - إلى معجم لغوي لشرح مفردة ، أو إلى كتاب في مبادئ التحول لتحقيق في صورة ترتيب ، أو إلى كتاب في قواعد الشعر لتحديد وجهة إيقاع .

أما بنية النص الشعري الحر فلا تخضع لتقاليد موحدة ، ولا لعدد معين من الموضوعات ، ولا لترتيب خاص تخضع له الموضوعات إذا تعددت ، أو منطق خارجي مفروض تسلسل حبه ، فضلاً عن أن الشعر الحر يقوم على مفهوم التعميلة والسطر لا على مفهوم البيت والبحر ؛ ولذلك كان يستعصى على التقيد ويتأبى على التقيد . الدخول إليه غير هين ، والخروج منه غير يمين . كل نص على مثاله فريد من نوعه ، بل كل سطر منه ، بل كل كلمة من كلماته فريدة في سياقها ، لا تكاد تلتقي وتطيرتها في نص آخر ، أو في سطر آخر ، من النص نفسه أحياناً . يبدو أنها تقول شيئاً ، وقد تكون حقاً قائلة شيئاً ، لكن قيمتها قد تكون فييا لا نقول ، أو فييا هي قائلته بفضل تفاعلها مع عناصر أخرى من النص ، لا بعزل وجودها في ذاتها . وإذا ذلك لا معول للناظر في النص إلا على جس النبض والتحمس والتعريب والتأويل ، دون التأكد والتحقيق والحزم .

\*\*\*

وما يدهم ذلك مستوى اللغة المتبع في مختلف النصوص . أما في القصيدة فاللغة عادة ما تكون وسيلة لأداء المعاني والأفكار والحقائق والأخبار ، لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعاني التي وضعت لها في الأصل ، ولا تتعدى تراكيبها الوقوع على المعاني التي قدرت لها في السور ، ولا تعنى صورها وأساليب الضن فيها غير ما عتت قوالبها الجاهزة ، وأشكالها البارزة ، في غيرها من القصائد والأشعار ؛ فهدف اللغة الأسمى في القصيدة التقليدية الإحراق قبل الإيحاء ، بإحضار الاستعمال للقواعد ، والزخات الغلبة ، وبمراعاة الدوق العام والعرف الجاري في التحرر والالتزام ، بنية إخراج القصيدة المشتركة في جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا تشوؤ ، حتى لا يصدم القارئ بالغريب ، ولا يتقل كاهله بالجديد العجيب .

وللغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي تماماً ؛ فهي تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لغة من لبنات الدلالة في النص ؛ قيمتها فيما توحى به لا فيما تحبر أخباراً ، وفيما تولده في النص من أوصاف جديدة ، لا فيما توضح له في الأصل لا تبلى مما تغليه القواعد ، ولا بمقتضيات العرف ، ولا بتقاليد الكتابة ، مع أنها تسعى في الوقت نفسه إلى تأسيس معنى وجودها على قواعد جديدة فريدة ، ومنطق خاص طريف . فتكتسى نعمتها السامية من البناء بعد الحطم ، والإبداع بعد الصراع ، والخلق بعد التفتك . ولا يتهاى للشاعر الخلق والإبداع إلا شحدي القارئ في ثقافته ومعتقد ، وبما يغتته بما لم يكن في درايته وحجابه .

ولعل النظر إلى العموض في صلته بوظيفة الشعر يبرز - أكثر من زوايا النظر السابقة - اتجاه الشعر نحو العموض عبر العصور ، وقلة أثر العموض في الشعر التقليدي ، وغلته على الشعر الجديد . ذلك أننا مع مسألة الوظيفة مصطرين إلى بسط مشكل علة وجود الشيء أصلاً . فلم الشعر إن لم يكن لأداء رسالة وتبليغ خبر ؟ ثم ما طبيعة هذه الرسالة أو هذا البلاغ ؟ وما دخل فكرة العموض في كلام يراد له أن يؤدي حل أحسن الصور وأسرعها ؟ أم هل للعموض دور في توصيح البلاغ وإيصاله إلى المتلقى وهو ما لا يقسه منطق ، اللهم إلا أن يكون منطقاً لا يستوعبه المنطق .

لا يصعب أن نبين أن الوضوح واكب القصيدة التقليدية في شأنا وتطورها ، وبقي ملازماً لها ما أسست على وصف الحقائق والتعبير عن المشاعر في أمانة وصدق . يكفي أن نذكر بمعتقد العرب أن الشعر ديوان العرب ، وأن نحتج بأعمال المؤرخين الذي يمثل الشعر أهم وثيقة فيها ، بنحسبون فيه صورة مجتمع ، أو وقائع حادثة ، أو خصائص فكرية ، أو وضعية شعور صردى لوجاهي ، خاص أو عام ، لتبين الأهمية الوثائقية التي نطن في الشعر ، والقيمة المعرفية التي تعلق حبه ؛ فلولو الشعر القديم والأدب لبقيت كثير من الحقب من تاريخ العرب العلام ، لا الأدبي فحسب ، مجهولة ، ونظمت كثير من الحفلات شاعرة ، ونستطيع هاهنا التسؤل : إلى أي مدى كانت هذه الأعمال قسوة ؟ وإلى أي حد كانت النصوص المعتمدة فيها وثائقية خالصة ؟ غير أن مشكلتنا في هذا المقام يتركز على تسطير الحقائق فحسب ، وسيعين وقت مناقشتها بعد .

وجملة ما نريد الإشارة إليه في هذه المرحلة من العمل أن هذا الذي أمكن للدارسين القيام به - وإن كان يقل المتفشة ويحتمل التشكيك - إنما يشره وشرح النص ونزعت إلى الالتصاق بالحقيقة والواقع ، من قبل أنه مسلم بأن وظيفة النص إنما هي الإخبار قبل كل شيء .

وليس يخاف أن النص الشعري الجديد لا يسر من مثل ذلك شيئاً ؛ فاللؤرخ إذا أراد أن يحقق في فترة معينة ، أو أن يظفر بتفاصيل حادثة خاصة ، انطلاقاً من نص شعري جديد ، حاب ظنه ، وكبرت صحيرته ، ولم يكن في مأمن من الخطأ إن هو سلم بما ظن أنه فهمه من النص ، فضلاً عن أن النزعة عند الشعراء اليوم هي إلى تحميل الشعر وظيفة الإيحاء أكثر ، برسم الجمال بالكلمات ، وشحن الكلام بالمعاني الحفافة ، وتمثيل الحقائق والأشياء تمثيلاً ، لا وصفاً وصفاً مجرداً ؛ يشمل ذلك ما كبر منها وما صغر ، وما بان منها أيضاً وما تخفى . . . وما تخفى نعم ! لأنه ليس كل معنى واضح في ذاته ، بصرف النظر عن أنه دخل الشعر أم لم يدخل . . . فطريق الشعر الجديد محفوفة بالعقبات ، كثيفة الضباب ، مثقلة بغموض متعدد الأسباب .

والشعرية - ضعيف القيمة الجمالية ، لأنه - وإن لم توظف فيه اللغة توظيفاً عادياً - غير داخل في باب الإبداع رأساً . ذلك أن العموض في تقدير رواد هذا الأدب غاية في حد ذاته ، لا معنى من معاني الشعر السامية ، ولا دليلاً من لحظة الحداثة في قوة الطاقة الشعرية في الكلام .

هذا الضرب من العموض إذن معهود منذ القديم ، وقد عرفه كل أدب ، حيث تولدت عنه مصوصات متمايزة في المدى والأهمية . ولئن قلّ شأنه في الحديث إنه ليجد اليوم أيضاً هنا وهناك أحياناً فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء

لكن يوجد ضرب ثان من العموض حديث غير معهود ، لأنه مشهود في التجارب الشعرية الحديثة بشكل ملحوظ ، كما لو كان طريق التجديد الأوسع في الشعر ، وعنوان الحداثة الأكبر في الإبداع ، ألا وهو العموض المتولد عن التماثل باسم الحداثة ! ويمثل ظاهرة تحصل كلما لم يوفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه ، فتكون النتيجة كلاماً غامضاً لا قدرة للشاعر على إزالة غموضه ، ومن باب أول وأخرى ألا تتضح للقارئ سبيل معالجته .

هذا العموض يحصل في كتابة أولئك الذين يفرطون في طبع الشعر إفراطاً غللاً ، فيخلق شعرهم بمقتضى غير ريدهم الشعر من كل إطار غير شعري يخرج فيه ، معتقدين أن الشعر يبرر بذاته لا بالفرائض غير الشعرية التي قد تجاوزها في النص ، كأساليب النوصف والفص ، وصروب الحكاية والتوجيه . هؤلاء ، عندما يختصون بنصوصهم من جميع العناصر التي تمثل مفاتيح الكلام ، والعلامات العادية للمقصد منه ، يسعون عليها صفة الإيهام ، فيسومونها بما لا معنى له من القول ، في حين أن متطلبهم وغايتهم جعلها وافية المعاني .

وثالث مظهر من مظاهر العموض في الشعر ، العموض المتولد عن القصور ، والراجع إلى التطفل على الشعر ، بتعاطيه مع الجهل بحقيقته . ولم يكن هذا الضرب من العموض شائعاً في أدب القدماء ، ولا كان العموض الذي أبرز عنهم ذا خطر على الذوق والصناعة . وذلك لا لأن الناس كانت له بالمرصاد ، ولا لأن ثقافة الناس الأدبية كانت أعمق وأعمق من ثقافتنا اليوم ، ولكن لما لاحظناه من قلة أثر العموض - باستثناء عموض التنمية في كتابات القدماء - بحيث كان الوضع أبعد عن الانسجام ، والموصوع أبعد عن الإشكال .

وفي كتب الشعر القديمة أخبار عدة متفرقة ، نطلعنا على نوع العموض الذي قد يُضادف ، وموقف الناس منه ، وقلة حطره على الذوق والصناعة ، وعرضيته في تاريخ العرب الطويل جاء في « الموشح » للمرزبان :

« حدثني أحمد بن عيسى الكرخي ، قال : حدثنا أبو العبيد

هكذا إلى حد هذه المرحلة من دراستنا العموض في الشعر نكون قد بينا حقيقتين يشهد بهما واقع الشعر العربي - بل ربما الشعر عموماً - عبر التاريخ في مستوى الممارسة والنظر ، وهما . أنه سائر إلى اتجاه العموض ، وأن الشعر القديم - متمثلاً في القصيدة التقليدية بخاصة - أكثر وضوحاً وأقرب مأخذاً ، في حين أن الشعر الحديث ، ولا سيما الشعر الحر منه ، أكثر غموضاً ، ومن ثم أبعد مأخذاً . لكن الحقيقتين تشعبان المشكل الرئيسي إلى مشاكل لا تقل أهمية عنه ، ألا فهل يُسَلَّم بأن القصيدة التقليدية أضعف طاقة شعرية من النص الشعري الحر ؟ ثم هل يصدق أن يكون العموض عاملاً خلاقاً يولد الطاقة الشعرية في النص ؟ وهنا يصل - لا شك - إلى النقطة الحساسة من موضوعنا ، ولكننا نعتقد أن التحليل السابق قربنا من الحل في الوقت نفسه الذي شعب فيه الأمور ، إذ هيأنا للتحلّص من بعض الأفكار المسبقة من حيث لمح إلى حقيقتين أخريين أيضاً ، هما أن العموض ضروب ، وأن من ضروريه ما هو واجب الوجود في الشعر ، ومن ثم يمثل ظاهرة إيجابية في الكتابة الجمالية .



للعروض إذن مظاهر مختلفة باختلاف مقاصد الشعراء في أشعارهم ، ومستويات الكلام التي يرومون فيها وضع كلامهم . والتحقق في هذه المظاهر هو الذي يوضح ما يقبل منها وما يرد ، أي ما له دور في الإبداع وما لا يأتي منها - في أحسن الأحوال - عبر الأتباع . أما فيما سوى ذلك فالعموض عبث في الكلام ومضول في القول . وسيتبع تحقيقنا في مظاهر العموض تحليل للأسباب الداعية إليها ، والعوامل العاملة فيها ، وإذا ذلك تأمل أن نضع على عجل الإشياء ومعايير التمييز بين الإبداع في الكلام والتزيد ، وأن نجد الطريق لتركيزها على أسس لسانية علمية ، فيها من عناصر الإقناع ما ينمو بعملية تفويم الشعر نحو الموضوعية .

فأول مظهر للعموض في الشعر العموض الحاصل من قصد التنمية والتضليل الذي قد يقصد إليه كتاب وشعراء بدهوى أن هذه سبيل من سبل الشعرية ، في حين أنها لا تمسك أن تكون تصرفاً من قبيل الإنغاز المجرد . هذا عموض يحض كالذي لاحظته الناقد القديم في بيت الفرزدق حيث قال :

وَمَا مَثَلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مَمْلُكًا أَبُو أُمِّهِ حَيُّ أَبَوِهِ يُقَارِبُهُ

مَثَلُهُ النَّاقِدُ هَذَا الْبَيْتِ وَأَمثالُهُ بَرُّقَى الْعُقَارِبِ ، وَغُفْرُوقة المزمائم . (٤)

ويتمثل في هذا الباب قسم كبير من أدب الملاحن والأغزاز والأحاجي (٥) ، وهو أدب لا يحلو من قيمة تاريخية واجتماعية وحتى أدبية عامة ، من حيث إن هذا الأدب يكون - في نظرنا - جنساً أدبياً قائم الذات ، إلا أنه - بمختلف نصوصه الثرية

على أدبيته ، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصية العموص الذي داخله ، وتحول العموص من عنصر هدم إلى عنصر بناء ، وتعدله عن كل صيغة سلبية أو معنى تهجيني ، فتجعل منه علامة من علامات سمو الكلام في النص ، وشعريته الملحوظة ، وخلوته المزملة .

هذا هو العموص الواجب الوجود في الشعر ، الذي طلبه الكثيرون فأخطؤوه أو جهلوا حقيقته وحقيقة الشعر فتكبروه ، أو هم أغربوا في غير باب الإبداع فأبدلوه ، فكان العموص في كل مهم عموص تمحل حيناً ، وعموص قصور حيناً آخر ، أو عموص الغاز ، وقلما كان عموص الشعرية والإبداع .

ولا نخطر على الشعر من أن نعرف هذه الظاهرة بالعموص<sup>(٨)</sup> ، مع ما يصحب الكلمة عادة من معنى تهجيني ، لأن العموص فيها هو الضرب الوحيد القابل للزوال والتبدد بمفعول القراءة ، وتعدد القراء ، لترك محله للمدلولات الشعرية في أجل صورها وأطلق مقاماتها ، فهي المقصودة لا هو ، حل غير حكم العموص الذي من الأنواع السابقة .



بقي علينا أن نبين لم كان العموص بناءً في حالة ، هدماً في أخرى ، وأين يظهر بكل جلاء أثر بنائه أو هدمه . ولعلنا للتقدم في هذا الباب نفهم كثيراً بالرجوع إلى نقاش مشعر دار بين العرب في هذا الموضوع قديماً ، وبقيت لنا صورة حية منه في كتاب «المثل السائر لابن الأثير» ، وكتاب «الفكر الدائر حل المثل السائر» لابن أبي الحديد ، وكان المنطلق فيه الفرق بين الكتابة ولشعر .

عقد ابن الأثير في آخر كتابه<sup>(٩)</sup> تكملة لباب السرفات جاء فيها أن أبا إسحاق الصابي ذهب إلى أن الترس هو ما وضع معناه والشعر ما فُضض معناه ؛ لأن معاني الشعر مفصولة بجزأة ، ومستوى الخطاب في الشعر رفيع ، إذ هو يتجه إلى الخاصة من المثقفين ؛ ومن أجل ذلك اعتمد أن يُلطف وينق ، بخلاف الترس .

وخالفه ابن الأثير في ذلك فذهب إلى أن الأحسن في الأمرين معاً هو الوضوح والبيان ، إلا أنه اشترط ذلك في الألفاظ المفردة ، ولم يعتبر شرطاً لازماً في التراكيب ، حيث قال «الألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة ، سواء كان الكلام نظماً أو نثراً ، وإذا تراكبت فلا يلزم فيها ذلك» .

والواقع أنه لا خلاف بين الرجلين في القول بالعموص في الكلام الأدبي . غير أن الصابي بعد ذلك ركز نظره على علل العموص في الشعر ، وخدمة العموص المعنى في مستوى سام خاص ، في حين بحث ابن الأثير في طبيعته وجمال ظهوره ، فصرح بأن الهدف الأسمى من كل كلام ينبغي أن يكون الوضوح

قال : حدثنا محمد بن سلام قال : كان المهدي يقعد للشعراء ، فدخل عليه شاعر ضعيف الشعر ، طويل اللحية ، فأنشده مدحاً ، فقال فيه « وجوار ذفراتي » ، فقال المهدي : أي شيء ذفرات ؟ فقال : ولا تعلمه أنت يا أمير المؤمنين ؟ قال : لا ! قال : فأنت أمير المؤمنين وسيد المسلمين وابن عم رسول رب العالمين ﷺ لا تعرفه ، أعرفه أنا ؟ كلاً والله ! فقال له المهدي : ينبغي أن تكون هذه الكلمة من لغة لحيتك<sup>(١٠)</sup> .

وجاء فيه أيضاً :

وأحبرني أبو بكر الجرجاني قال : حدثنا محمد بن يزيد الحموي قال : جاء رجل إلى الرشيد فقال له : قد هجوت الرافضة : قال : هات ! فأشد :

رَغِيْ وَشَمْساً وَزَيْتُوناً وَمُظْلَمَةً مِنْ أَنْ تَنَالَا مِنَ الشَّيْخَيْنِ طُغْيَانَا

قال : فسره لي ! قال : لا ! ولكن أنت وجيشك اجهد أن تدبري ما أقول ، فإن والله ما أدري ما هو !<sup>(١١)</sup> .

لكن هذا النوع من العموص شائع اليوم كثيراً في الكتابات ، ولاقي طريقه بكل سهولة إلى الكتب والمجلات في النصوص الشعرية والشعرية سواء ، بحيث يشكل خطراً لا يخفى كرهه أهل العارف الراصخ القدم ، إلا أنه يندد بالمجدي .

والضربان الأخيران من العموص ليس لهما طائل ، بل هما داء الشعر في العهد الحديث ، وسرطان الآداب ، سبب فساد الذوق ، ودخل في الأدب من الكتابات ما ليس منه ، وإليه يرجع الخلط بين الجيد والرديء ، والالتباس الحاصل في أذهان النقاد في معنى الأدب ومقوماته وسبله ، فصلا عن الخبرة التي بأنفسهم في مقاييسه وعباراته نقدية .

هذا الضرب من العموص يمثل عاملاً كبيراً من عوامل إضعاف أهمية الشعر في حياة الناس اليوم ، وانصرافهم عنه إلى غيره من الأنشطة الواضحة النفع ، ومن عوامل تقوية اعتقاد أعداء الأدب في كون الأدب باباً يدخله من شاء متى شاء وكيفما شاء ، بشيء وبلا شيء ، بحيث أي شيء كل شيء .

وهذه الضروب الثلاثة من العموص لا تبدها قراءة النص الذي ترد فيه مهما تعددت وتنوعت عبر المكان والزمان ؛ لأن العموص في هذه الحالات الثلاث من صفات الكلام القارة لا العارضة ، ومن عناصره الفاصلة لا الواصلة ؛ فكل قراءة للنص الذي يعرّوه العموص في شكل من هذه الأشكال يقوى عربة القاريء في النص ، فيؤول الأمر بالنص إلى فقدان هويته بما هو نص أدبي جمالي .

وأما المظهر الرابع من مظاهر العموص في الشعر فيتمثل في العموص الناتج عن لحظة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية ، عن نحو يجعل النص الشعري قابلاً لتعدد القراءات قابلة تبرهن



والخلة / الحيلة (intensite / neutralite) ؛ فكل قوى جانب الخلة ، واشتد الغموض في النص ، خرج من قيد الحيلة ، وقل الوضوح فيه ، والعكس حين لا يبدو عمقا مقارنة الوضوح والغموض . ومع ذلك فقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض في الأثر ، بناء على نظريته في : التقابل والتبعية / الهوية والاكتفاء الدائى ، فلاحظ أن الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا لمكتنا وصعها في جهاز تقابلي ؛ أى في سياق يمكن من مقابلتها بغيرها من الأفكار . ورأيه أن عناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة له بحسب طبيعة الخطاب الذى ترد فيه . ولما كان الكلام الإخبارى غير الشعرى - بحسب تعبيره - قائما أساسا على التقابل والكلام الشعرى قائما على مبدأ الاكتفاء الدائى ، اتضح أن حدا من الغموض واجب الوجود في النص الشعرى . فكل شعر عنده يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإبداعية . وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإنشاء ، وإنما هو يذهب في ذلك إلى أن من الغموض ضربا مخصوصا ، يُسخر لخدمة المعانى ليسمو بالكلام وهو عين الضرب الرابع وقد تحدثنا عنه .

والذى يسبب الناس عادة غامضا من النصوص غير الشعرية كل نص لا يفهم له معنى بناتا ، ولا يتضح منه معنى إلا بصعوبة كبيرة ، وذلك بعد محاولة تفكيك الرسالة ، انطلاقا من الدوال المختلفة التى تدل على ذلك المعنى فيه . فهم يفترضون في هذا المقام أن المعنى واضح في حد ذاته ، ولكن الناظر لا يتبينه إلا بعد المرور بعقبة الدوال الغامضة . وهذا ما يكشف أن الغموض في النصوص غير الشعرية يعرض للدوال ولا يصل إلى المدلولات . فالغرض في هذه الحالة أن المدلولات واضحة لا يعبروها الغموض ، بدليل إمكانية تحويلها من مستوى لغوى إلى مستوى آخر ، أو ترجمتها من لغة إلى أخرى ، دون إحلال بالنص . ومعنى ذلك أن النصوص إذا داخلها مثل هذا الغموض تصبح قابلة لإعادة الكتابة دون أن يلحق هويتها النصانية ضرر ، ولكنها لا تقبل إعادة القراءة ؛ لأن المعنى فيها واحد ولا إبهام فيه ؛ وذلك دليل خلوها من الأدبية .

ومن أحسن أمثلة الغموض الذى يملق بالدوال لغة الأرقام في الرياضيات وغيرها من العلوم الدقيقة ؛ فلا جدال في أن هذه اللغة غامضة بالنسبة إلى غير العالم بقانونها ، المعارف بمفاتيحها . فغموض هذه اللغة يتفق مع غموض التنمية أو غموض التحلل أو غموض القصور ، في كونه يختص بالدوال ولا يتجاوزها إلى المدلولات ، ولا يختلف معها إلا في كونه غموضا يتحكم فيه قانون اصطلاحى معروف ، ومفاتيح علمية مصبوبة<sup>(١٢)</sup> .

أما غموض الخطاب الشعرى فهو من طبيعة مخالفة تماما لجميع هذه الضروب ؛ إذ هو غموض يعلق بالمدلولات ذاتها لا بالدوال المستخدمة لها . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول ، وإنما معناه أنه يحيل القارىء على مدلول غامض ، أى على

والبيان ، فأنكر الغموض الذى لا يخدم هذا الغرض ، ثم هو قصر هذا الغموض على التراكيب دون الألفاظ المفردة .

وقد تدخل ابن أبى الحديد في النقاش متصرا لآب إسحاق الصائى على ابن الأثير ، عندما عاد إلى المسألة في الفكر الدائى<sup>(١٣)</sup> ، مبتدئا بإثبات ظاهرة الغموض في الشعر ، ومعللا وجودها فيه ، ومبينا دورها الكبير في خدمة المعانى . قال :

« وكلما كانت معانى الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتم ، كان أحسن ؛ ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ؛ فإذا كان أصل الحسن معلولا لأصل الدلالة وحيث يتم إشباع الحملة ، لأن المعانى إذا كثرت وكثرت الألفاظ تفى بالتعبير عنها ، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنا ضروريا من الإشارة وأنواعا من الإيماءات والتشبهات ، فكان فيه غموض كما قال البحرى :

والشعر تلخ تكفى إشارته وليس بالهذر طوئت خطبة

« ولما معنى بالغموض أن يكون كاشكالا إقليدس والمجسطي والكلام في الجزء ، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معانى غير مبتدلة ، وحكما غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحكم ليس بالأحسن ؛ بل هو الذى يتضمن الشعر هو أحسن الحكم هو الشعر . ومعلوم أن أحسن الشعر الذى يتضمن الحكم هو المعنوى ؛ كقوله : ومن أخذه أخذه ، فذلك القدر من المعنى هو الذى يعنيه أبو إسحاق بالغموض لا غيره .

هذا النقاش مفيد من عدة نواح : فهو يبين أن العرب أدركوا أن الغموض مقوم رئيسى في الشعر ، وأنه أنواع لا يفيد منها غير الغموض الذى يخدم المعنى ويسمو بالكلام ، ويكون وليدا للشعر مولدا له في الوقت نفسه . والأهم من ذلك أنهم طعنوا إلى أن الغموض الذى من هذا النوع لا يتتالى مع الوضوح والبيان ، بل هو الذى يحققها ويقود القارىء إليها .

ولما عالج جون كوهين الموضوع ، وهو من علماء الشعر الفرنسيين ، في كتابه الموسوم بالكلام السامى<sup>(١٤)</sup> ، كان كما لو اطلق من نقاش العرب المذكور ، مستمرا حصيلة في بناء نظرية متكاملة ، تعد اليوم ثورية في بابها .

ولكنه في الحقيقة انطلق من رأى للشاعر الأمريكى إدجار آلان بوى في النص الأدبى ، يجعله أن حد النص الأدبى ووحدة يتحكم فيها عاملان الخلة والمدة (intensité/durée) ، وأن هذين العاملين متناسبان تناسبا عكسيا ، فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الخلة فيه ، والعكس بالعكس ، فلاحظ كوهين أن هذا الرأى يحتاج إلى تعديل جوهرى . فالعاملان اللذان يتحكمان في حدة النص الأدبى ووحدة عنده إنما هما عاملان الوضوح/الغموض (Clarté/obscurité) ،

### العناصر التالية :

- أن يكون الغموض راجعاً إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته .
- وأن يتجسد الغموض بمفعول القرعة ، ولا سيما بتعدد القراءات ، ويترك محله لمعان سامية ليست هي معاني الكلام في مستواه الإخباري المباشر .
- أن تعتبر ترجمة الكلام الذي يكون قوامه العموص ، مع الوفاء لمختلف معانيه .
- وأن لا يحطم الغموض المنطق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقي ، إلاّ ليشيد بعد ذلك صروحاً من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفاً جديداً ، فيه يتضح أن الهدم كان للبناء ، وأن التحطيم كان وسيلة لغاية أسمى ، وأن صلة الباث بالمتلقي لم تنقطع إلا لتصل من جديد وتقوى . وإلى هذا يرجع ما عبر عنه بعضهم<sup>(١٣)</sup> بضرورة وجود قرائن في النص - وقد تكفى قرينة واحدة في بعض المقامات - توجه القارئ إلى المعنى الأساسي المشود ، وتؤكد له أن ذلك المعنى هو عند الشاعر المعنى السامي المقصود .
- وأن لا يجمع في النص الواحد الغموض البناء مع نوع آخر لو أكثر من أنواع الغموض السلبية .

مستوى من المفاهيم والمعاني في حد ذاته غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلاله ، حيث يكون من واجب الشاعر التلطف في شأنه ، ومعالجته بالكلام ، مع الإبقاء على خصوصياته المتمثلة في ذلك العموص أساساً ، ولا انحراف الشاعر عن مهمته السامية ، ألا وهي مهمة التعبير الشعري ، لا التحقيق العلمي . فلا بد من الإبقاء على غموض الحجة الشعرية في النص لمهم المعنى ، بل لابد من التوصل به لإدراك حقيقة الإبداع في الكلام . ووقوعنا على المعنى السامي في الكلام انطلاقاً من الغموض هو الذي يجب إلينا صورة هذا الغموض ، ويؤكد لنا ضرورته .

وللختام نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن ظاهرة الغموض في الشعر «الجديد» - وهي من مظاهر الحداثة في الأدب - ليست سلبية كلها ، وهي في ذلك شبيهة بظاهرة الوصوح العالمة على الشعر «القديم» تماماً . فهذه وتلك قد تلتقيان في الإيجاب معاً كما قد تلتقيان في السلب . والعبرة في كل ذلك بنوع الغموض (أو نوع الوصوح) الذي يطغى على الكلام وموقعه ووظيفته ؛ إذ ثبت لدينا الآن أن الغموض ضروب ، أكثرها ضرورة للشعر هو أبعدنا عن معنى الإلهام ، وأقربها إلى مفهوم البيان .

وعل العموم يمكن أن نجعل علامات الغموض البناء في

### الهوامش

- (١) انظر مثلاً : ابن الأنبر ، لكل الشعر ، ج ١ ص ٣٥٦ وما بعدها ، ج ٢ ص ٢٢٦ وما بعدها ، ج ٤ آخر الكتاب
- دار : ابن الجهم ، الفلك المنير على لكل الشعر ص ٣٠٤ - ٣٠٦
- (٢) انظر كتاب الشعر والشعراء ، المقدمة .
- (٣) نقصر على مثال القصيدة والنص الشعري المرحلتين الأولى .
- (٤) ابن الأنبر ، لكل الشعر ج ١ ، ص ٣٩٧ وج ٢ ، ص ٢٢٩
- (٥) انظر بعض نتائجها في كتاب الزمر في علوم اللغة وأنواعها لجلال الدين السيوطي ج ١ ، ص ٥٦٧
- (٦) ص ٥٦٠ .
- (٧) المصدر السابق .
- (٨) من المبدأ أن تفكر في هذا الصدد بما ورد في فصل عز الدين إسماعيل «المصطلح الجديد وظاهرة الغموض» في كتابه «الشعر العربي المعاصر» (ص ١٨٧ - ١٩٤) من تحريرين الغموض والإلهام ، مع ملاحظة أن هذا الفصل

- بحسب علمنا - يمثل أول محاولة لبحث موضوع الغموض في الشعر في النقد العربي الحديث .
- (٩) لكل الشعر ، ج ٤ ، ص ٧ .
- (١٠) ص ٣٠٤ - ٣٠٦
- (١١) ١٩٧٩ ، ص ١٨٢ - ١٨٤ . ولزهد الاطلاع على المحاضرات عليه الشعر ودلرس الأسلوب العربي في بحث الغموض ينظر في : - رومان جاكوسون ، رسالة في الساتيت ، ١٩٦٣ ، ص ٣٣٨ . وجورج موبان في تحليل من لرميه شعر ، المجلد الخامس من مجلة اللغة الفرنسية بصراة وتحليل الشعر تحليلاً لسانيه فبراير ١٩٨١ ص ١١٣ - ١٢١ . وميشال ريمانيه ، كتاب وعلمية الشعر ، باريس ، ١٩٨٣ ، بداية من ص ١٤٧ .
- (١٢) نذكر هنا بوجهي العرب بالفرق بين غموض مثل هذه اللغة وغموض الشعر انظر ما قاله ابن أبي الجهم وقد أوردته سابقاً . ولنا معنى بالغموض أن يكون كشكل إقليدس والمجسطي والكلام في الجزء ١٠٠ .
- (١٣) جورج موبان في الفصل السابق الذكر .

## معنى الحداثة في الشعر المعاصر

جابر عصفور

الحداثة مصطلح بالغ المرافقة والجدّة في الوقت نفسه ؛ ذلك لأنه يشير - تراثيا - إلى الصراع بين « القدماء » و « المحدثين » ؛ ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثامن للهجرة ، عندما كان « المحدث » قرين « البدعة » ، وكانت « البدعة » قرينة تغير جذري ، يفرض إعادة النظر في الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية . وكان ذلك على أساس من وهي متغير بواقع متحول من ناحية ، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر ، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي المتغير من ناحية ثانية . وبالفكر نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد ، معاصر ، بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التي وقعت - ولا زالت تقع - في القصيدة العربية المعاصرة ، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية .

قد نقول إن الصيغة المصدرية التي تنطوي على المصطلح - « حداثة » - صيغة نادرة الاستعمال في التراث العربي ، وإن استخدام مصطلحات مغايرة ، مثل « المحدث » و « المحدثين » و « الحديث » ، هو الاستخدام الأكثر شيوعا ، في التراث . وقد نقول - بالمثل - إن الإلحاح على صيغة « الحداثة » قرين استخدام معاصر ، لا يتجاوز ربع قرن تقريبا ؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها عن التقاليد ؛ ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد ، يقابل مصطلحا أجنبيا هو Modernity أو Modernism ، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية ، لها أعتق الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة<sup>(١)</sup> . ولذلك يزدوج مصطلح « الحداثة » ، على نحو لاحظت في استخدامه ، فيشير - من ناحية - إلى التعبير الجذري الذي ينطوي عليه « الشعر الحر » أو « الشعر العربي المعاصر » ، ويشير - من ناحية ثانية - إلى « المودرنزم » الأوروبية التي كانت مثالا يحتذى ، في غير حالة .

المعاصرة « وأصولها التراثية » ، فضلا عن حوارها مع واقعها التاريخي المتعين ، ليشدها إلى أصول مقابلة ، في « المودرنزم » الأوروبية ، السابقة في الزمان ، والمغايرة في الإنجاز والطموح . ولا يمثل هذا القول ، في حقيقة الأمر ، سوى مستوى واحد من مستويات استخدام مصطلح الحداثة ؛ وهو مستوى شاحب بالقياس إلى السياقات المتكاملة في الاستخدام .

هذا القول الأخير يركز على البعد المعاصر من « الحداثة » محسب ، ويعمل « حداثة » القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوروبية « الحديثة » ، على تحريكها يجعل الأولى نسخة من الثانية ، متأثرا - ربما - بوهم « العالمية » انتمى في الثانية ، أو بتهلف الأولى - في جانب منها - على هذه « العالمية » ، ولكن هذا القول يفصل بين « القصيدة العربية

تحولاته ، متعيا إلى حركته المتجاوزة<sup>(١٢)</sup> . وقد يتمدد الرمز ويتقضى في آن ، فتتسع كلمة المعاصر لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن ، وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الأخيرة ، وذلك في بحث واحد يعالج هذه « الحقبة الأخيرة » ، ليحلل « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ، موصفا ما يميزها عن غيرها<sup>(١٣)</sup> .

وقد يتحول البعد الزمني العام في « الشعر الحديث » إلى بعد مفهومي ، تغدو به صفة « الحديث » قرينة « فكرة الحديث » في الأدب والفنون ، بمعناها الذي تجسده في النقد الأدبي المعاصر<sup>(١٤)</sup> . ولكن بظل هذا الاستخدام المفهومي متجاوزا ، على نحو مربك ، مع الاستخدام الزمني العام ، في مصطلح النقي ، فنقرأ عن « الشعر الحديث » من البارودي إلى أمل دنقل ، وبالقدر نفسه نقرأ عن « الشعر الحديث » ( = المودرن ) بوصفه نقيضا للشعر السابق عليه من ناحية ( شعر الإحياء ، الرومانسية ، الواقعية ) وبوصفه نقيضا للشعر المعاصر له من ناحية ثانية ( كما يناقض شعر صلاح عبد الصبور شعر العوضي الوكيل في مستوى أول ، أو يناقض شعر أدونيس شعر سازك الملائكة ، في مستوى ثان )<sup>(١٥)</sup> .

وكما يتوحد « الشعر الحديث » و « الشعر المعاصر » ، و « الشعر الجديد » في هذه الوفرة الاصطلاحية ، تتوحد « الحداثة » و « المعاصرة » و « الجدة » ترادفاً ينطوي على قدر كبير يسير من الاضطراب . ذلك لأن الجدة لا تعني التحول الجذري بالضرورة ، ولا تحمل بعدا مفهوماً يتصل برؤى العالم في كل الأحوال ، وقد تنطوي على معنى من معاني النسخ والتكرار ينسرب في مدلول « التجدد » ، وارتباط « المعاصرة » بالعصر ، مجرد العصر ، يتأى بالمصطلح عن اقتناص « روح العصر » ، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضم اليان والحواشي معا ، في مستوى زمان واحد محسوب .

ولذلك تظل صفة « المعاصر » حائلة حول البعد الزمني ، أي الوجود في العصر ، في دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاما تقريبا . ومن الأفضل للصفة ، والأجدي في ضبط الاصطلاح ، أن تظل الصفة في حدود هذه الدائرة ، حائلة حول بعدها الزمني ، لا تتجاوزها إلى غيرها ، بغوابة هذا الوهم - « لا مشاحة في الاصطلاح » - الذي يؤدي إلى فوضى المصطلح وليس ضبطه أو تحديده . وإن تجاوزت الصفة هذه الدائرة ، لتحوم حول « روح العصر » ، وقعت في مزالق مفهومية ، تترك دلالتها من ناحية وتعكر على الجسدية الكامنة في تصورات « الحداثة » من ناحية ثانية . إن « روح العصر » نوع من المطلق المجرد ، لا معنى له دون تجليد هذا الروح المحلق ، وتحويله إلى مجموعة من الخواص الفارقة . كما أن الإلحاح على ارتباط الشعر بروح العصر يحول الشعر ، عموما ، إلى نوع من المحاكاة ، تنطوي على إدهان لهذا الروح ، فيظل الشعر المحلل تابعا للعصر ، مع أنه يتعد

وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية ، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة - محدث ، محدثون ، حديث ، حديثة - وتنظم المستويات المبينة للاستخدام . هذه الدلالة تشير إلى الابتداء ، والخرق ، والانتهاك ، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه . ويقدر ما يتعارض « الحديث » مع « القديم » في هذه الدلالة ، يمثل « الحديث » « ابتداء » ينطوي على « بدعة » ، تنطوي - بدورها - على انتهاك الأعراف الأدبية للماضي . ويصبح « الحديث » ، في هذه الدلالة ، « إحداثا » مستغزا ، لينطوي « الإحداث » على ذات فاعلة ، هي « المحدث » - بكسر الدال - الذي ينتهك حدود اللياقة والعرف ولأدب ، فيبتدع بدعة « المحدث » - بفتح الدال - أو ضلالت ، لتغدو « الضلالة » بدعة متعسة ، مع الوقت ، اسمها « طريقة المحدثين » . ولكن على نحو تجاوب فيه « ضلالة » هذه الطريقة مع الخروج على الطريقة الأقدم ، الثانية ، « طريقة القدماء » ، ومع التأثير بغوابة « آخر » مغاير في تراث مخالف وثقافة مخالفة<sup>(١٦)</sup> .

هذه الدلالة المركزية للمصطلح تصل بين الاستخدام المعاصر له ، في إلحاحه على صيغة المصدر ( « حياثة » ) واستخدامه التراثي ، في إلحاحه على صيغة الاسم أو الصفة ( « حديث » ، لمحدث ، المحدثون ) وذلك على نحو تفتيقه العلاقة الدلالية وجها آخر من العلاقة الاشتقاقية لتصل كلتا العلاقتين حاضرا « الحداثة » بمصيها ، على أساس من « الثورة الجذرية المتكررة » أهي الثورة التي يتعدى بها مسار التقليد ، في القصيدة العربية ، لعوامل بالغة التعقيد ، ودخل أنظمة بالغة التركيب ، لتتغير هذه القصيدة - أو تنتهك - بعض ما قد ورثته ، مخالفة ما يمكن أن تورثه ، مؤكدة فاعليتها في التلميز والخلق ، بحوار تقيمه مع واقعها التاريخي ، ومع تراثها ، ومع تراث آخر غير تراثها ، في الماضي والحاضر على السواء .

هذه الدلالة المركزية التي تنطوي عليها سياقات مصطلح « الحداثة » ، في أبعادها الموجبة ، تجعل المرء يؤثر هذا المصطلح على مصطلحات أخرى تتداخل معه ، أو تتوحد ، في وصف التحول الجذري الأخير للشعر العربي ، أهي هذا التحول الذي يوصف مرة على أساس من شكله فيصبح « الشعر الحر » و « الشعر التفعيلي » ، ويوصف مرة ثانية على أساس من زمنه فيصبح « الشعر الجديد » و « الشعر المعاصر » و « الشعر الحديث » ، ويوصف مرة ثالثة على أساس من اتجاهه العام فيصبح « الشعر المسترسل » و « الشعر المطلق » .

وقد ينطوي البعد الزمني على بعد مفهومي ، في هذه الدورة الاصطلاحية التي تدل على حيرة تعرف الظاهرة ، فيقترن الزمن « المعاصر » للشعر بـ « روح العصر » لينم التمييز بين من يعيش في العصر مشلوبا إلى عناصره الثابتة ، غير متم إلى العناصر المتحولة المتجاوزة ؛ ومن يعيش العصر متأثرا به ، وإعيا



إن هذا البعد يقترن بخاصية « الإحداث » الذي ينطوي على « مشروع » يواجه ماعجرت المشاريع القديمة عن حله ، وخاصية « الدعة » التي تعرف المهادة ، أو تمارس الرفض في حدود معروضة سلفاً .

ويقدر ما يقترن الإحداث بالبدعة ، من هذا المنظور ، يقترن كلاهما بالجذرية والشمول . الجذرية التي تنطوي على التعارض الحاد مع كل ما ينقص المشروع المحدث ، في الحاضر والماضي على السواء ، فتطوي على معنى العمى : نفى عناصر الحاضر للحال التي تجهر على المستقبل ، ونفى عناصر الماضي الجاسد الذي يلتصق على الحاضر . ولا يفصل معنى الجذرية عن الشمول ؛ ذلك لأن الحداثة - في الشعر - ليست مجرد مغايرة في بعض العناصر الشكلية ، أو المضمونية ، بل هي مغايرة شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتويها ، فتصبح « إحداثاً » شاملاً ، ينطوي - بالضرورة - على « رؤى عالم » جذرية ، يصوغها المشروع المحدث حلاً لآرق تاريخي متعب ، ينسرب في مستويات متعددة متباينة .

ولذلك تتحول الحداثة الشعرية ، عادة ، إما كانت حادثة حقاً إلى مجامع شاملة من الممارسة والتصور ، معقد في ذاته ، بعلاقاته التجلوية وعناصره المتصارعة ، ولكنه في الوقت نفسه مستوى من مستويات أنظمة كلية ، أكثر شمولاً ، تصل الشعر المحدث ببقية أنواع الأدب المحدث ، وتصل هذه الأنواع ببقية أشكال الوعي الاجتماعي ، بدرجات متباينة بالقطع ، وتوسطات معقدة بالتأكيد ، ولكن بعلاقات قارة ، لا سبيل إلى إلغائها ، أو استبعادها ، في أي مظهر كل إلى الحداثة الشعرية ، في أي مرحلة من مراحلها التاريخية .

ولا ينطوي الهدف المباشر لهذه الدراسة على هذا القدر من النظر الكلي ، بل ينطوي على نظر أكثر تواضعاً ، يسعى إلى اختيار بعض العناصر الدلالية الحاسمة فيها يسمى « الشعر الحر » ، عند بعض الشعراء فحسب ، في هذه المرحلة التي نعالجها ، بهدف تمييز « الحداثة » عن « المعاصرة » ، في هذا الشعر ، لإبراز معنى الأولى وخصوصيتها .

٢ - ١ هذا التمييز بين « الحداثة » و « المعاصرة » لتمييز ضروري ، يساعد على فض الوهم الشكلي الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعراً معاصراً ، وفض الوهم المضموني الذي لا يؤكد التمييز ، داخل « الشعر الحر » نفسه ، بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدي يوسف ؛ وفض الوهم النظري الذي قد يشد الحداثة إلى كون جديد من المحاكاة ، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته . والمؤكد أن كل « الشعر الحر » معاصر على أساس زمني ، ولكن ليس كله محدثاً على أساس من « رؤى العالم » . والمؤكد أن الحداثة

عبيه ، ولا يقبل حتى الإذعان لما يسمى روح العصر . ويقدر ما يثمر الشعر المحدث على هذا الروح ينطوي على نوع من الرفض الجذري ، وما يمكن أن نسميه بالتجاوز الذي تسرب معه « المستقبلية » في هذا الشعر ، لتسأى به عن الثبات الآن المنتصق بالعصر .

ولست « الحداثة » ، في هذا السياق ، ومن منظور هذه الدراسة في الوقت نفسه ، صيغة تنطوي على استعراز تقاليد التجاوز فحسب ، أو تنطوي على نوع من الجذرية توازي حداثة الشعر فيها حداثة أشكال متعددة من الأدب والوعي الاجتماعي وتتفاعل معها في الوقت نفسه ، بل هي - في المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتنطوي على الاختيار ، وتتضمن بعداً للقيمة بالضرورة .

إنها تنصرف إلى الفعل ؛ لأن « الحداثة » قريبة « الإحداث » بالشعر في العصر ، وذلك على عكس « المعاصرة » التي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر ، دون أن تقتنص دلالة فعل الحرق الذي يقوم به الشعر ، ودلالة فعل الابتداء الذي يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر ، أو يعيد حلقه بالإحداث والتحديث . هذا انماق الدلالي الذي يصل بين « الحداثة » والفعل ، يصل « الحداثة » بالشعر نفسه ، ويوقع الصفة عليه ، من حيث هو « حدث » متجاوز ، بلغت الانتباه إلى ذاته ، بالقدر الذي بلغت الانتباه إلى فعله في المجال الخارجي ، من حيث هو « إحداث » . على عكس صفة « المعاصرة » التي يلتصق عليها المجال الخارجي للزمن ، كالتواء المحايد ، المصمت ، فتتأني بنا عن الشعر نفسه ، من حيث هو فاعلية متميزة ، لفعل متميز في العصر ، وضده .

و « الحداثة » فعل يقوم على الاختيار الواعي ، المتجاوز على عكس « المعاصرة » التي هي مجرد وجود في الزمان ، لا ينطوي على هذا النوع من الاختيار بالضرورة . ومعنى كون الشاعر معاصراً أنه يعيش في زماننا ، يعاصرنا ، وقد تكون المعاصرة حجاباً بيننا وبينه ، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب ، أو بترداد شعارات العصر ، أو بمحاكاة ما يقع فيه ، أو حتى الادعاء . ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفاً جذرياً في العصر ، ومن العصر ، وضد العصر ، فإنه يحدث « حدثاً » فيه ومنه وضده ، عن نحو يكون « إحداثاً » فعلاً من أفعال اختيار حداثته .

وكما تنصرف دلالة فعل الاختيار إلى الشعر ، يرتبط فعل الشعر نفسه ، أو إحداثه ، ببعد من القيمة ، هو الذي يحدد الجذرية في الحداثة ، فيحدد خصائصها ومفزاها وأهميتها ، من منظور من يفترق العمل ، ومنظور من يتلقاه أو يتأثر به . ولا يقترن بعد القيمة - في هذه الدراسة - بمجرد الجدة ؛ فالجنة محض مغايرة ، لا تنطوي على البعد الموجب للقيمة بالضرورة .

تميز «الحداثة» عن «المعاصرة». وليس من الضروري أن نتمسك بقناع بروفروك لإليوت<sup>(١٠)</sup>؛ فمن السهل أن نجد هذا العنصر في قناع «عجيب بن الحبيب»، في شعر صلاح عبيد الصبور، حيث تواجه عصر السحرية كامتا، مع نقد الذات، في قلب المفتاح:

لم آخذ الملك بعد السيف، بل ورثته  
من جدى السابغ والعشرين، (إن كان الزنا  
لم يتحلل في جنورها  
لكنني أشبهه في صورة أهدعها رسامه  
رسامه كان عشيق المنكة)

[٢٥٣/١٠]

لنسرب الشك إلى كل شيء: سلامة الجذور، والإرث، والأحقية في الملك، والاستقرار الروحي الزائف، وتوهم الصلة النفية الممتدة بين الماضي والحاضر، والألقى الخادع للعلاقات، والمستوى المسطح الذي نفترضه عادة في معاني الكلمات (وليس الحفاظ على اللبني المنطقي لنسوية الجمل سوى مظهر للمروعة)، والمحاكاة الصادقة التي نفترضها في الفنون (وليست الإشارة إلى الرسم، في جانب منها، سوى شكل محدث من «مجاز البعوضة» الذي أشار إليه بلاغيو التراث).

هذا الحس النقدي الساخر يشك الشاعر المحدث في نفسه قبل الآخرين، وسخريته من عالمه هو لبيل عالمهم، يكشف التشقق والخلل في روح العصر الذي يجمع بينه وبينهم، أو يكشف وهمه، فيبتكع أعراف الإصدان المألوفة من ناحية، ويبتدئ «الإحداث» الذي يباعد بينه وبينهم من ناحية ثانية. ولذلك يتحول هذا الحس إلى عنصر دال في الحداثة، تزداد دلالته حسا عندما يشك من وهي خدي، يتسم بالجدرية التي لا تقل الإذعان لأعراف العصر الثابتة، أو أعراف الذات.

قد يفارق عنصر السخرية مراوغة الشك التي يتميز بها قناع «عجيب بن الحبيب»؛ ولكن العنصر نفسه يظل قارا في نصوص كثيرة من الألفية الحديثة. قد يتجبر بسيطا، عفويا، مباشرة، في مفتاح «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»

المجد للشيطان. معبود الرياح  
من قال لا لي وجه من قالوا نعم  
من علم الإنسان تمزيق العدم<sup>(١١)</sup>.

أو ينسرب من مولاة المفارقة التي بين الفرد وجسد الأمة وتفصل بينها، في مأساة «أحد الزعر»<sup>(١٢)</sup>. لنقرأ:

وأعد أضلاهي فيهرب من يدي بردي  
وتركني ضفاف النيل مبتعدا  
وأبعث عن حدود أصابعي

تنطوي على عنصر دال، أشار إليه نقاد العصر العباسي وشعراؤه، قبل نقاد هذا العصر وشعرائه، عندما وصفوا «طريقة المحدثين» بأنها «أشكلى بالدهر» و«أشبه بالزمان»، و«على مجرى عادة المساك وسنة الزمان»<sup>(١٣)</sup>، ولكن هذا العنصر مجرد عنصر أولى، يمثل القاسم المشترك بين «الحداثة» و«المعاصرة»، القاسم الذي تتجاوزه الحداثة عندما تتجاوز نظيرها الخادع، بعناصر أخرى أشد حسا في الدلالة.

ولقد أشار ستيفن سبندر Stephen Spender، أحد شعراء الحداثة الأوروبية ومنظريها، إلى بعض هذه العناصر<sup>(١٤)</sup>، في سياق التمييز بين «الحديثين» Moderns و«المعاصرين» Contemporaries فوصل المعاصرين بما أسماه «الأنثى المولتيرية» Voltairean I، تلك التي تنطوي على الأنايم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة، تجعل منه مبشرا بعقيدة ليست من صنعه في آخر المطاف. ووصل ستيفن سبندر «الحديثين» بما أسماه «الأنثى الحديثة» Modern I، تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تدع إلى عتواء، وتمارس اختيارها فيه بحساسية تتجبر بها على هذا العصر، على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لاواعية وممارسة لحس نقدي في الوقت نفسه.

قد يسهم «الكاتب المعاصر» في الصراخ الدائر في عصره، فيها يقول سبندر، ولكن إسهامه يظل مرتبطا بقواعد العصر، وهذا لقواعد النعبة التي وضعت له، وإسهامه نوع من الرقص في السلاسل. وعلى عكس ذلك «الكاتب الحديث» الذي ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلاً، رافضا حتى الإذعان للمرفض داخل قواعد اللعبة الموضوعية سلفا. ولذلك فهو ليس نبيا واثقا من صحة عقيدته التي ليست من صنعه، ولا يتمتع بهذا اليقين السعيد الذي ينطوي عليه «الكاتب المعاصر». إن «الكاتب الحديث» خالق عالم، وصانع رسالة، ولكن خلفه - كصمه - ينطوي على حس نقدي، حاد، لا يترك شيئا دون أن يقره بأشكلى الشك، أو مروعة السخرية. و«الكتابة الحديثة» هي فن المراقبة الواحية للحديث، والملاحظة اللفظة للشروط التي تنسرب في الحساسية، على نحو ينطوي فيه الحس الناقد على نقد ذاتي ساحر. ولذلك كان بروفروك Pound - قناع ت. س. إليوت - يقول:

لست الأمير هاملت، ولا أريد لي أن أكونه<sup>(١٥)</sup>

لتجارب سخرية من وعيه، وشكه في حياته التي كالمها بملاحق الفهوة، ومؤالاه الماكر: أتواتني الجرواة لأرجع الكون؟ مع حساسية التي تناقض حساسية «المعاصرين» المطمئنين عن تحولوا إلى صيغ جاهرة تتمدد على حوائط الإذعان.

إن هذا الحس النقدي الساخر، الشك، عنصر حاسم في

«أنا» لا تزال تحلم ببعض ما تمردت عليه نظيرتها الأوربية ، ولذلك فهي «أنا محدثة» ، لها جلورها وهمومها التي تعبير بينها وبين «الأنما الحديثة» ، برغم ما قد يبدو بينهما من شبه ، أو حوار ، في هذا الجانب أو ذاك . ونقدر ما ترتبط الحداثة العربية المعاصرة ، من منظور للعابرة ، بمرحلة تاريخية متميزة ، في حصارها لازالت تحكمها قداصة «الكلمة» بأكثر من معنى ، تنطوي النصوص الأدبية لهذه الحداثة على موقف معاصر من «المدينة» ، أعني موقفا تحلم فيه هذه «الأنما الحديثة» - في القصر ، على سبيل المثال - بأن تنتهك «المدينة» «القرية» ، أو - على الأقل - تجاوزها لتتجاوزها (ولتذكر «النداء» ليوسف إدريس ، و«دومة ود حامد» للطبيب صالح) . وأعني موقفا يندق فيه الوعي المحدث لهذه «الأنما الحديثة» - في الشعر - أبواب «المدينة» لعلها تتفتح ، ويدخل الوعي عالمها الجديد ، وتدخل «المدينة» نفسها عالما ، ينقلها من تاريخها المتفصل بالإرهاب والتخلف ، إلى تاريخها الواعد بالتقدم :

حاديها نجمان مضيطان بعيدان  
الحرية والعدل ،

[صلاح عبد الصبور ٧١٧/٣]

إن هذه «الأنما الحديثة» تبحث - في المدينة وللمدينة - عن «سفينة الكون الذي يحيى» ، «لتمتلئ رئاتنا بهواء التاريخ» ، لو استعصى بشعر أدونيس<sup>(١٩)</sup> . وبالفعل نفسه تبدو هذه «الأنما الحديثة» وكأنها تدفع «المدينة» إلى أن تفارق صورتها القديمة :

بحثنا عن النور وعن دله ربيع لم ينجح بعد  
ومازال يظن الأرض والأصداف  
مستظرا نبوة العراف

لتحقق «مدينة المستقبل» ، لو استعنا بشعر البياتي ، تلك التي تشبه المدينة القديمة في لون هينها :

لكنها لا ترتدي الأسماك  
وغرق المهرج الجوال  
ولا يظن صبيها بالناس والذباب<sup>(٢٠)</sup>

ولعل هذه «الأنما الحديثة» ، في الحداثة العربية المعاصرة ، أقرب إلى «الذات الفولتيرية» ، من حيث الظاهر ، وبعل غموضها أقرب إلى نموذج «أبولو» ، ذلك لأن هذه «الأنما» أكثر التصاقا بوعي يشر بأحلام «التقدم» و«التطور» التي لم تكتمل أو تتحقق - في واقعها . وبالفعل نفسه يشر هذا الوعي بأفانيم «المقل» في مواجهة أفانيم «النقل» التي تسود عالمه . ولذلك تظل هذه «الأنما» أكثر التصاقا بوعي يؤكد «المدينة» ، ليخلق فيها - مهما كانت «مدينة بلا قلب» - الرمن الآتي بالنجمين الوضاءين على كفيه : الحرية والعدل .

ومهما بحث هذا الوعي ، في سفر اللاوعي وسريالية الحلم ،

فأرى العواصم كلها زبدا .<sup>(٢١)</sup>

أو يعود العنصر إلى المرافعة التي تنطق بسر «الليالي كلها» ، فيغدو شيئا من قبيل :

في زمن الفتنة  
والقتل ، سأغمض عيني وأنظر للقتل  
أحاصره حيناً  
وأحاوره حيناً  
أو أرحمى حيناً بالقتل<sup>(٢٢)</sup> .

وبقدر ما تتحول السحرية ، في هذا السياق ، إلى نوع من النعي للإدعان ، وللتشكيك في المسلمات ، والمهجوم المرافع على ما يتأين على المهجوم المباشر<sup>(٢٣)</sup> ، تتجاوب السحرية مع الخس البقدي ، ليغدو كلاهما وسيلة معرفية ، تعصل بها «الأنما الحديثة»<sup>(٢٤)</sup> للشاعر العربي - في عصرنا - بين نفسها وهذا العصر ، وتفصل بين ذاتها ووعبها بهذه الذات ، لتكتشف التصديق في كل المستويات ، متحولة برفصها الضمني للتصديق إلى وعي يتمرد على نفسه وعلى غيره في آن .

٢ - ٢ وليس من الضروري أن نصل بين هذا كله وبين ثنائية «الأنما الفولتيرية» و«الأنما الحديثة» ، فتلك ثنائية محابطة في الحداثة الأوربية التي يناقشها ستيفن سبنر ، كما كانت تبدو له في كتابه «معركة الحديث» ، ولا تفصل عن ثنائية محابطة أخرى ، يشجب فيها نموذج «أبولو» ليعلو نموذج «ديوبسيسوس»<sup>(٢٥)</sup> ، أو «الروح» الذي انفلت من كتابات نيشة ليفزو عواصم الحداثة الأوربية ، فيفتح «المدينة» منتهكا معايير «التقدم» و«التطور» و«العلم» و«الآلة» التي تتمرد عليها الاتجاهات الأساسية للحداثة في هذه العواصم .

ومن الضروري أن نؤكد ، في هذا السياق ، أن مغايرة الموقف من هذه المعايير تنطوي على واحد من الفوارق الحاسمة التي تميز بين الحداثة في الشعر العربي المعاصر و«المودرنزم» الأوربية (دون أن يعني ذلك نفى إمكانية التشابه في مستويات معاصرة) . إن «المودرنزم» يتمرد على هذه المعايير ، وتنطوي على عداء لامت لفهمي «التطور» و«التقدم» ، لأنها في بعض تفسيرات قريبة حضارة تحولت عن قداصة «الكلمة» إلى قداصة «الرقم»<sup>(٢٦)</sup> ، على نحو يفصل معه المتصل القديم<sup>(٢٧)</sup> (الله - الطبيعة - الإنسان) ليضع الإنسان في شرك الآلة ، ويراثي المدينة الصناعية ، ويفقد الإيمان في حياة لم يعد لها هدف سوى إنتاج السلع . وعندئذ ، لا يعادل الشعور بالصياغ ، في المدينة الصناعية التي تحول القدرة الشخصية إلى سلعة متبادلة ، سوى الإحساس بأن «العلم يتقدم من خطا إلى آخر ، وأن الآلات تشل أيدينا وأرواحنا»<sup>(٢٨)</sup> .

وليس الأمر على هذا النحو ، في حداثة الشعر العربي المعاصر ؛ ذلك لأن نصوص الحداثة العربية المعاصرة تنطوي على

أو نقرأ : (٢٢)

مهيار يقول : الذكرى لا تجدى

ويقول : الريح توافى سفي

حين يكون البحر بعيداً .

ذلك لأن دلالة « القول » في كل هذه الأقوال ، تنطوي على معنى الإبلاغ النبوي ، فتوحد بين الفعل والكلمة ، لتبتعث القدرة في القول الأول ، وتوحد بين الفعل وشأية لتدمير والخلق التي تنمي الظلم - بالدم - لتؤكد العدل ، فتعت « العهد الآتي » ، في السياق الأوسع للقول الثاني ، وتوحد بين التدمير وزمن الرق بالتؤكد معنى فعل آخر ، يتحول به الحاضر عائداً إلى كماله الأول ، كما تعود العتقاء ، ليتحرك زمانها الدائري في السياق الأوسع للقول الثالث

وترجع معايرة المدلولات ، في الأقوال الثلاثة ، إلى معايرة تجليات رؤيا العالم بين القائمين الثلاثة ، ولكن ما يصل بين الأقوال ، في النهاية ، هو الإيمان بفعل « القول » ذاته : ذلك الدال الذي ينطوي على إيمان قار بقداصة « الكلمة » ، في عصر لا يزال تاريخه يؤكد سحرها ، فيتضمن الدال مدلول الشاعر ، النبى ، المبشر ، الذي يمدح الآخرين إلى « الخروج » أو « القيامة » ، أو « البعث » ، حتى لو كان الثمن هو « صلب » الشاعر - هذا المسيح الجديد . أعي الصلب الذي قد يلح عليه الشاعر المحدث ، كأنه السبيل الوحيد لبعثه وقيامه الآخرين :

يا أهالى الكهف قوموا واصلبوا من جديد

إننى آت من الموت الذى بأت لهذا

آت من الشجر البعيد

وذهب فى حاضرى - هذكم

[ محمود درويش ، ٤٧٩ ]

٢ - ٣ وما يباعد بين هذه « الأنا المحدث » للشاعر العرب ( المعاصر ) و « الأنا القولتيرية » ، في هذا السياق ، هو الحس النقدي الشاك للأولى ، ذلك الحس الذى يصل التمرد بالسخرية ، في فعل تأمل يصبح فيه السوى ذاتاً ماضية من ناحية ، وموضوحاً يقع عليه التمرد والسخرية من ناحية ثانية . إن هذا الحس يتدخل كالموجة المقابلة ، ليكسر حدة هذا الاندفاع النبوى ، وحدة أقواله الإبداعية . وبالفقد نفسه يبدد الانفعالية التي تسرب ، برغم مراوغة الموصوعة البادية في « الأقامة » ،

ولا تخضع السخرية « الشاعر النبى » وتجلياته للشك فحسب ، بل تدفع إلى خلق غادج بديلة ، وتحييت مضادة وعندئذ يفدو قناع « الشاعر المحدث قريبا ، دانيا ، منسربا في الطرقات ، ولكنه مراوغ ، ساخر ، شاك . ويعلم نموذج الشاعر تقيضا مباشرا للنبي - الإله - الخالق ، تقيضا يشبه « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » المحدث ، الذى قد يؤدى دور

ليكتشف « قارة الأعماق » ( أدونيس ) ، فإنه يظل يبحث في « أندلس الداخل » ، وفي « مدائن الغزالي » ليعثر فيها على « رمزية الباطن » و « أنوار الإشراف » التي تؤكد خصوصيته ، فتغاير بينه وبين وعى هذه « الأنا المحدث » . ومنها فرّعت هذا السوى ، وعيشة عالمه الذى يغترب فيه العقل حتى يجن ( أمل دنقل ) أو يموت فيه الإنسان ميتة أبشع من ميتة الكلب ( صلاح عبد الصبور ) فإنه يظل وعيا متطوياً على حلم « العفل » بالحرية والعدل ، وبالفقد نفسه يظل وعيا متطوياً على روح نبى ، يصله بهذه « الأنا القولتيرية » دون أن يطابق بينه وبينها .

ولذلك تتجلى « الأنا المحدث » تجليات نبوية متكررة ، في شعرنا المعاصر ، تجليات يندو معها الشاعر قرين « رسول المعرفة » الذى يعود إلى الآخرين بعد طواف الأرض والبحر ( السندباد في رحلته الثامنة ، خليل حاوى ) لو بعد أن اعتصب نار الثورة الأبدية من قلب العالم ( سارق النار ، البياضى ) لو بعد أن اتحد بالعناصر الأولية بالخلق والصبورة الدائمة ( مهيار الدمشقى ، أدونيس ) . وقد يندو « رسول المعرفة » إتحا للخصب ، رمزا للبعث ، يتحد به نموذج الشاعر ، لموت العالم بموته ، ويمتد ببعثه . كما أنه الخصب القديمة ( أدونيس ، ونحوز ، وأوزيريس ) لو بعد إلهها لأشوية ( أفروديت ، وعشتار ، وإيزيس ) أو يداثلها التي تنطوي على عنصرى الذكورة والأنوثة معا ( العتقاء ) . وقد يتحول نموذج الشاعر إلى مسيح يفتدى الآخرين ليرى نورهم بعد موته ( المسيح بعد الصلب ، السباب ) ، لو يتضمن روح صون معجزته كلمات تحمى الموت ( الخلاج : البياضى ، صلاح عبد الصبور ، أدونيس ) ، لو روح شاعر يشر بنى آخر يحمل سيفا ( سعيد الشاعر ، ليل والمجنون ، صلاح عبد الصبور ) ، لو مخلص يوحد بين الكلمة والفعل ( الأميرة تنتظر ، بعد أن يموت الملك ، صلاح عبد الصبور ) أو يشر بمعجزة توحد بين المذبح والأرض ( أحمد الزعتر ، محمود درويش ) .

وليس هناك فارق جذوى ، في هذا السياق ، بين أن نقرأ :

أقول لكم :

بأن الفعل والقول جناحان عليان

وأن القلب إن همهم

وأن الخلق إن مهمهم

وأن الريح إن نقلت

فقد فعلت ، فقد فعلت

[ صلاح عبد الصبور ١ : ١٧٤ ]

أو نقرأ (٢٣) :

قلت : فليكن الدم نهرا من الشهد ينساب تحت فراخيس عدن ، هذه الأرض حسنة ، زيتها الفقراء ، لهم صليب ، يمتطونها الحب ، تعطيهم النسل والكبرياء .



معالم ، يتجاوب مع السياق الخالي ، على نحو يحول مذبذب  
« السرور » إلى دال محامل ، في السطر الأخير ، يقودنا إلى مقول  
قول أكثر مراوغة :

قلت : إني مثل كل الناس ، ذو عينين  
أبصر فيهما شيئا  
وأخفى فيهما شيئا  
ولكن ، مثل كل الناس ، لست أريد أربع أعين  
عيناى كافيتان لي  
بل . ربما أبصرت عن شخص يتام الآن  
أويخشى انفتاحة مقلته .

[ سعدى يوسف ، ٥٥ ]

ولذلك « القنفذ » الملوغ بدائل كثيرة ، خصوصاً حين يعتربه  
« المزاج الرمادى » في قصائد صلاح عبد الصبور ، أو يبدو كأنه  
« كهل صغير السن » ، في شعر أمل دنقل .

في الحالة الأولى ينسرب « المراقب الشاهد » في « شوارع  
لغائبا ، سماتها عياء » ، يحمل اسمين : اسماً يعرفه أهله ، واسماً  
لا يعرفه إلا الأتباع والعشيقات . قد يتجول في تاريقه ، ينتزه في  
تذكاراته ، أو يتحدث في مقهى ، أو يفقد مسافر ليل ، أو راوياً  
يلتزم الحيلة . وقد يتحول دحانا وندوة ، في ظل نجوم الليل  
الوهاجة والمتطفنة ، أو يتجمع قاراً يهوى من عليائه ، في مخزن  
عاديات . لكن كي يتأمل بالعين الماكرة :

من تحت الأرفف أقدام المارة في الطرقات

[ صلاح عبد الصبور ، ٣٢٦/١ ]

وفي الحالة الثانية ، ينسرب « الشاهد المراقب » من غرفة  
صغيرة ، في هيئة « كهل صغير السن » ، يفتح صنبور الماء في  
إرهاق ، يسمع حطو الجارة فوق السقف ، يتلصص على جارة  
أخرى في الغرفة المجاورة ، يرشق في الحائط حد المطواة يبدأ  
جولته الليلية ، في مدينته « المحجور » ، ماحوذا تنصص عليها  
الجديدة والقديمة ، يوقفه الشرطي في الشارع للشبهة ، يوقفه  
برهة ، يلمته المشهد :

نافورة حراء

طفل يبيع الفل بين العربات

مقتولة تنظر السيارة البيضاء

كلب يحك أنفه على عمود النور

مقهى ، ومذبح ، ونرد صاحب ، وطاولات

ألوية ملوثة الأعناق فوق الساريات

أندية ليلية

كتابة ضوئية

حوائط وملصقات

تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

المنهم القاصى أحيانا ، أو دور « القرين » أحيانا أخرى . وقد  
تقابل « القرين » في ضمة الشارع ، في الصوة الذي يجلو فراع  
الأنفة ، ل شعر حليل حوى : (٣٣)

كنت أمشي معه في درب سوهو  
وهو يمشى وحده في لامكان  
وجهه أعتق من وجهي ولكي  
ليس فيه أثر الحمى  
وتخفير الزمان ،  
وجهه يحكى بأننا توأمان .

أو يقابله كي تقابل « الأخضر بن يوسف » . في شعر سعدى  
يوسف ، يتأمل « خاطرة غير متشعبة » ، على أبواب سبته ،  
ولكنه « يندع حتى المصارة » في « حديث يومى » :

ويدخل كل المزارع

بحرث

أو يشتري سكرًا .

[ سعدى يوسف ، ١٦٨ ]

ويقدر ما يخفى نموذج النسي البشر ، مع هذا النقيض  
يحتفى ما يشبه « الأنا الشولتيرية » ، وتحتطم أسطورة  
اشاعر - الإله - الخالق الذي يتحدث عن نفسه بأقواله من  
قبل .

- ها أنا أشرح النجوم وأرسي

وانصب نفسي

ملكاً للرياح .

[ أدونيس ، ٣٦٩/١ ]

- أكتب في الألواح

نبوءة تحمل لغز الجواهر الفاخر للموت والحيوى .

[ البيان ، ١٤٤ / ٣ ]

ويسر نموذج بسيط في ظاهره ، مملوغ في باطنه ، كأنه  
« القنفذ » . يكمن في شجرته مكشاً ، بحسبه الأطلال كرة  
يلهون بها ، وتحسبه امرأة حجراً تحك به كميها ، وتظن أقمى  
لشغل فأرا هامدا :

لكنه في أول الليل

وفي قارته القديمة

يسعى

بطيئا

صاحك العينين

مسرورا بأن الأرض فيها . هذه الفتة . (٣٤)

وعليها ألا تأخذ الأسطر الملوغة بظاهرها ، فالفتة الدلالية  
مسربة في الأسطر ، تذكرنا بـ « زمن الفتة والقتل » . في سياق

## والثورة المنتصرة (٢٥)

فيعود إلى بيته ليكتب « سفر ألف دال » ، أو ينجي « أبانا الذي في المباحث »

٣-١ هناك عنصر آخر دال يبعد بين « الأنا المحدث » للشاعر العربي وصفات « الأنا القوتيرية » ، وبالفكر نفسه يميز حدثاً الأولي . إن الشاعر العربي المحدث ( المعاصر ؟ ) حتى عندما تنغمسه روح الثورة ، يصوغ « رسالة » من نوع خاص ، أحسن حصائنها أنها رسالة في حال من الصبح الدائم ، وتنطوي على صيرورة مستمرة ، تعقدها صفة الإبداع المباشر التي تنطوي عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية

هناك دوال ثابتة ، في هذه الرسالة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل . وهناك إلحاح على الوحدة المتقدمة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، والمناصير والخاص . وهناك تعارض لافت بين المثال والواقع والقول والعمل ، والدولة والمواطن ، والأما والآخر ، والداخل والخارج . ولكن العلاقات الدلالية لهذه الدوال علاقات فاعلة ، في حال من الصيرورة الدائمة ، والتحول المستمر ، كما لو كان الشاعر المحدث يصنع رسالته في الوقت الذي يكتب فيه قصيدته ، وعلى نحو لا يفصله عنه للرسالة نفسها وجود مستقل خارج العلاقات الدلالية التي تنظم القصيدة . وبقدر ما تصبح الرسالة هي هذه العلاقات الدلالية تتعدل الرسالة ، كل مرة تدخل فيها القصيدة في علاقة مع غيرها من القصائد ، على نحو تصبح فيه الإشارة إلى معتقد ، ثابت ، جاهر ، قبل ، يشير إليه محتوى الرسالة ، إشارة إلى شيء بجاني طبيعة القصيدة المحدث نفسها

ولا يعني ذلك ، بالطبع ، نفى الانتهاء عن الشاعر المحدث ، وإنما نفى حصرية الرقص في السلاسل ، والتبشير بعقيدة جاهزة ليست من صنعه . وأيا كانت العقيدة الخارجية التي يتبنى إليها هذا الشاعر فإنه لا يتعامل معها بوصفها عقيدة مطلقة ، أو معطى يتأبى على إعادة الإنتاج ( فلو فعل ، انتهى أمر حدثاته ) بل بوصفها عقيدة في حال من الصنع ، يسهم فعل الإبداع نفسه في صنعها ، بما ينطوي عليه هذا الفعل من وعى صانع بمعنى من المعاني . وقد تبدأ القصيدة المحدث من داخل معتقد ، ولكنها تسمى إلى أن تباعد نفسها عنه ، إلى المسافة التي تتيح لها أن تسيطر عليه ، فتعيد صنعه . وهي في تباعدها عن المعتقد ، تتيح لنا أن نرى إمكانياته الموجبة والسالبة ، فتجعلنا طرفاً فاعلاً في عملية الصنع نفسها ، على نحو نعيد معه إنتاج وعينا ، في الوقت الذي تعيد فيه القصيدة صنع المعتقد .

هذا الوعي الصانع ينطوي على حوار مستمر ، يتجلى في الثلاثية التي أشار إليها صلاح عبد الصبور ، عندما تحدث عن الشاعر الذي يدير نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظور فيها ، وبين الأشياء [ صلاح عبد الصبور ،

٣ / ٨ ] : فهناك طرف رابع يبدو أكثر أهمية في عملية الحوار ، أعني اللغة التي يتم بها وفيها الحوار كله . (٢٦) وعندما تتوسل « الأنا المحدث » بهذا النوع من الحوار فإنها تقوم بعملية صنع ، ينطوي على مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم بالذات وعلاقة اللغة بالوعي نفسه ، في كل مرة تكتب فيها القصيدة ، أو تقرأ

وإذا نظرنا إلى هذا الوعي ، من منظور مغير ، لمحا وجهاً آخر من الحوار ، تعيد فيه الأنا المحدث النظر في معطى المعتقد السابق التحيز ، إن وجد ، وفي الوقت نفسه تعيد النظر في الصلة التي تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها . وعندما يدرك الوعي الصانع ، من هذا المنظور ، لأهمية لقي ينطوي عليها تغير الأغطاء الأقدم لإنتاج القصيدة ، يوجه هذا الوعي مشكلة اللغة والتركيب على السواء .

وتمازق اللغة مفهوم « الوعاء » أو « الطرف » الذي يحتوي الرسالة لتصبح « الرسالة » نفسها فعلاً لغوياً ، يبنى أثناء عملية الصنع ، وينطوي على مستويات دلالية مركبة ، تتأبى على التسطيح والاستهلاك المحدث ، وتتجاوز عمية الصنع مع المستويات المعرفية التي ينطوي عليها الوعي الصانع ، ويمارسها ، لتغدو القصيدة بناء معرفياً معقداً ، لا يكتشف إلا من خلال المستويات اللغوية التي تشكل وتشكل به ، أو من خلال العلاقات اللغوية التي تنتج ويعد إنتاجها بواسطته .

ولاشك أن هذه الخاصية الأخيرة تنأى بالقصيدة المحدث عن الرضوح المنطقي أو واحدة المستوى الدلالي التي نأبى في كثير من الشعر المعاصر ، فالقصيدة المحدث ليست زجاجاً ناصع الشفافية لأنره بقدر ما نرى ما يقع وراءه ، وإنما هي قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها ، بوصفها صنعة متميزاً في اللغة وباللغة ، وتشدنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدنا إلى شيء آخر قبلها أو بعدها . وهي قصيدة تتسم ، ضمن ما تتسم بصلة التلقي التي قد تقرنها بالغموض ، ذلك لأنها قصيدة تغير العلاقات الوظيفية بين الوعي والعالم واللغة . إنها تعيد إنتاج الأطراف الثلاثة جميعاً ، على نحو يبرز كد فاعلية اللغة في جانب ، ويعيد تشكيل علاقات العالم وصياغة الوعي في جانب ثان .

وتباعد هذه القصيدة عن الصفات التقليدية لمحاكاة ، والصديق الوجداني والاتحاد الوجداني ، والانعكاس ، والمعادل الموضوعي ، على نحو تغلومعه هذه الصفات قرينة ما يمكن أن نسميه « طريقة القدماء » من الشعراء المعاصرين أو النقاد المعاصرين على السواء ؛ ذلك لأن القصيدة المحدث لا تنقل أي شيء خارجها . ولا تعادل أي طرف يسبقها موضوعياً أو ذاتياً ، بالمعادلة الأولى محاكاة للمخارج ، والمعادلة الثانية محاكاة للداخل ، وليست هناك محاكاة ، في هذه القصيدة ، إلا على سبيل السخرية ، ويقدر ما لا تعكس هذه القصيدة أي شيء خارجها ، كما تفعل المرأة الصافية المجنونة ، تغاير هذه القصيدة

وتتضح هذه المفارقة ، هوما ، عندما نلاحظ أن القصيدة الحديثة تخاطب القارى بالقدر الذى يساهم به فى إنتاج دلالتها ، ولكنها لا تخاطب هذا القارى خطاباً واحدى الاتجاه . إنها تخاطبه خطاباً متغير الخواص برغم تزامنه ، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كانت هذه القصيدة تتحدث إلى القارى عن نفسها فى مستوى ، وتتحدث إليه عن نفسها وغيرها فى مستوى ثالث .

ولافاصل بين هذه المستويات إلا على سبيل التعسف ، لأن هذه المستويات متزامنة فى القصيدة ، فضلاً عن أن وجودها الآن ، للتغاير الخواص ، هو جانب من الوجود الدلالي المزروح للقصيدة الحديثة نفسها . ولكن الفصل المتعسف بين المستويات له جدواه التطبيقية ، والتطبيقية فحسب ، أحياناً ، بوصفه نتاج عملية تجريد ذهنى يقوم بها عقل الناقد ، وهو يبحث عن بؤده أنسفة ، تقتصر الفاعلية الدلالية المراوغة للقصيدة الحديثة .

## ٢-٢ فى المستوى الأول ، تبدو القصيدة كأن

ليس لها هاجس سوى وجودها الدانى ، المنفصل عن كل ما عداها ، وكأن كل شيء فيها لا يفعل شيئاً سوى أن يلفت إلى نفسه ، الموازنة والتقابل ، التداخل والتجاوب ، المونتايج والكولاج ، طرائق التنقيط وكيفية التسطيع ، التركيز على الكلمات فى ذاتها ، كما لو كانت كائنات مستقلة تلفتنا إلى دالها أكثر من مدلولها ، تعميم الرموز التى لا تشير إلى شيء محدد . كأن القصيدة تخلق أسطورة خاصة بها ، وكأن ليس للدال الأول سوى مدلول محايث معلق على نفسه ، لا يقود إلى شيء خارج ، فلا يتحول إلى دال ثان يشير إلى خارج النص ، ويبدو النص نفسه كأنه بنية منفصلة على ذاتها ، تقترب «الشعرية» فيها بدلالة ذاتية ، موضوعها هو مبنائها ، ومبناها هو علاقاتها التى لا تشع عن غيرها ، كما لو كان المرء يركز على زجاج النافذة نفسه وليس على ما يقع وراءه ، لو استخدمنا تشبيه أورتيجا أى جاسيه Jose Ortega Y Gasset الذى أصبح ذاتها بين البنيويين .

وعندئذ نصل إلى شيء أقرب إلى التطبيق العلمى لما أكدته أدوبس ، عندما قال : (٢٧)

ويمكن اختصار معنى الحدث بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ، أى أن طريقة القول أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها فى بنيتها لا فى وظيفتها .

ولا يختلف معنى «التوكيد المطلق على أولية التعبير» ، فى هذا السياق ، عن التوكيد المطلق لما يسميه أدوبس «النية» ، ومن ثم افتراضه نوعاً من الوجود الشكل لهذا النية ، مستقلاً عن وظيفتها ، كأن «النية» نوع من «العلّة الصورية» ها الأولوية المطلقة التى تحدد حتى «العلّة الغائية» ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطى القديم . وليست هذه «العلّة الصورية» للقصيدة الحديثة سوى ما يسميه رومان ياكوس Roman

بين الأشياء وتعاكسها ، بل تقطعها وتكسرهما ، كما لو كانت مرة محطمة محطمة ، نشوة أكثر مما تعكس ، وتعظم العلاقات المنطقية من المنظور الخارجى لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلى وعلى نحو يجمع طرف علاقات العياب ، فى هذا المنظور الأخير ، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، فلا يلتقى الطرفان ، معاً ، إلا فى عملية إنتاج الدلالة ، فى فاعلية القراءة التى يعيد فيها الوعى الصانع ، للقارى ، الموصل بين الطرفين منتجاً دلالة يشارك فى صنعها ، بجماع وعيه ، بل أن يتسهلك دلالة جاهزة منفصلة عنه .

وكما تتفق صفة ، الصديق الوجداني ، عن القصيدة الحديثة ، فى فاعلية الوعى الصانع ، من زاوية الشاعر ، تتفق عن هذه القصيدة صفة «الاتحاد الوجداني» من زاوية القارى . فى الرواية الأولى ، تتفق صفات التنقيط عن الوجداني ، وتفريغ الانفعالات ، والتدفق التلقائى لشاعر - قوية ، أو فائرة - تتذكر فى هدوء ، فلا تصبح القصيدة «نبعا» تتدفق منه المشاعر ، أو «مصباحاً» يسقط ما فى الداخل على الخارج ، أو «مرآة صادقة» تعكس انفعالات الشاعر ، فتصرف وصورة النمسية منها . وفى الزاوية الثانية ، تتفق علاقة التحدير التى يجد بها القارى ما يتخذ به ، فى القصيدة ، كما يتعد «الرجس» بصورته «سحابة» عن صفحة الماء أو ما تسكن عواطفه إليه بوهج «تجادها» به ، فى «الحجرة وجدانية» ، تماثل بين «صورة» مفترضة لانفعال الشاعر ، و«صورة» مفترضة لوجدان القارى الناقد ، بل يدخل القارى الناقد ، بدل ذلك كله ، طرفاً فى عملية الصنع التى تفرض بقطة الوعى ، وانفصاله الذى يعادل اتصاله بما يصنع ، ليصبح الوعى منتجاً ، بمعنى المشاركة فى الصنع ، أو معنى المشاركة فى الإمكانيات المتصارعة فى الحوار الذى تنطوى عليه القصيدة

ويبدو ما يعيد انقصيدة إنتاج الأطراف التى تتحول فى عملية صنعها ، مؤكدة فاعلية اللغة ، تؤكد هذه القصيدة وجودها المزروح ، أى الوجود الذى تنطوى معه القصيدة على دال أول يشير إلى مدلول محايث فيها . لكن يتحول هذا المدلول المحايث إلى دال ثان ، يقع خارج القصيدة ، فى عملية التأويل التى تعقب التحليل ، أو تصاحبه هملها لتفصل عنه نظرياً ، وذلك على نحو تظل فيه العلاقة بين الدال والمدلول الداخلى علاقة محايث ، وتظل العلاقة بين الدال الثانى ومدلوله الخارجى علاقة ليست - بالقطع - علاقة الأصل بما تمكسه المرآة ، أو علاقة الرمز الرياضى بمرموزه .

ولا يفصل هذا الوجود المتجاوز للقصيدة الحديثة عن فاعلية الصنع التى تتغل بها القصيدة من واحدة الدلالة إلى تركيبيّة الدلالة ، وتتغل بقارئها من معولية الوعى المتسهلك إلى فاعلية الوعى المشارك فى إنتاج الدلالة ، فتتطوى القصيدة نفسها على مستويات متعددة ، تؤكد المفارقة التى تنطوى عليها عملية القراءة

أو منظروفا يفرضه الفارسي ، مسترحيا ليطالع الرحالة . إن «المتاهة» هي انطلاق الفهم ، كهذا الطائر ، محلف ، مشبوها ، حائما ، مجنوبا بالعلاقات ، مهموما بالأسئلة نفسها أكثر من الإجابة عنها . وقد انتهى التحليل إلى معنى ، ولكن المعنى لم يكون من قبيل الترجمة لعلامة جبرية ، يشير فيها انحراف إلى مرموزة ، مباشرة دون توسط ، بل المعنى هو الانطلاق في هذه المتاهة : الانطلاق الذي يعلمنا أن يبصر الدال عن نحولم بعينه من قبل ، وتأثر إراء المخيلة البصرية التي لم تكن تفتح عليها انعين من قبل .

وقد تتساعد عملية المخيلة البصرية ، في هذا المستوى ، لتصبح شيئا من قبيل : (٢٠)

أنا سؤالك

ولست أنت جوابي /

عرفتك بحبيبي

بشرتلك به وربطتك بنفسي /

ي ع  
ل  
أد  
ن ي س  
و

لكي يتحرك جسديك حركة الحكيم

فتعدو القصيدة المحدثنة ، من هذا المنظور ، تخيلا بصري واضحا ، ينطوي على دال له مدلوله بالطبع ، ولكن المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال ، أو - إذا شئت الدقة - بعدد الدال مدلولاً على ذاته . ولكن تتضح هذه المراوغة ففهمية ، علينا أن نتأمل للمراوغة التي ينطوي عليها مجموع الحروف المتناثرة على مسار الجمل ، ونصل بينها وبين دوال الجمل التي تقع عن يمين الحروف في النص . وإذا قرأنا الحروف ، أيقا ، شج عنها تعارض دال بين اسمين : علي / أدونيس :

ي ع  
ل  
أد  
ن ي س  
و

ولو غيرنا منظور القراءة وركزناه ، رأسيا ، على وسط الحروف ، صار الناتج حرف الشرط : « لو » . ولو غيرنا المنظور ، مرة ثالثة ، وقرأنا من أسفل العمود الأول إلى أعلى ثم انحرفنا بالعين إلى اليسار . صار الناتج : « أدعي » ولو غيرنا المنظور ، مرة رابعة ، وبدأنا من أعلى اليمين إلى المركز لنهبط منه ، عموديا ، صار الناتج : « علو » . ولو غيرنا المنظور ، مرة خامسة ، صار الناتج : « أدعو » . ولو غيرنا المنظور ، مرة

Jakobson (الوظيفة الشعرية) (٢٨) بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات ، لا يهدف إلى شيء خارجه ، ولا يحقق سوى الوعي بذاته ، لتصبح القصيدة فاعلية لغوية ، تنطوي على استعلاها لذات الذي يجعل الشعر ، أو الفن عموما ، متحررا ذاتيا ، متمردا ذاتيا ، لا يتطابق مع «الأعلام التي ترصف فوق حصص المدينة» (٢٩) (فيما يقول شكولوفسكي Shklovsky رفيق بياكوفسكي لتقديم في «الشكنية الروسية» لتصل إلى «درجة صغر الكتابة» ، بمعنى أقرب إلى ما قصد إليه رولان بارت Roland Barthes في كتابه الشهير وعندئذ ، تصبح القصيدة شيئا من قسا .

/ ... طائر

باسط جناحيه ، - هل يحشى

سقوط النسياء ؟ أم أن لـ

الريح كتابها في ريشه ؟ أم

عنى استمسك بالأفق

والجناح كلام

سابع في متاهة ... /

[أدونيس - كتاب الفصائد ٥٦]

وتتركز العين الباصرة ، في هذا المستوى ، فضلا عن إحاطة السمع ، من النص المكتوب ، لتقدر طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصرا من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته . وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة ، لا تكاد تلتفت إلا إلى الدوال . كأن العين الظاهرة والباطنة ، معا ، تنظر إلى زجاج ملون ، تصرفها غواية تأليفه عن أن تنظر منه إلى غيره .

وبقدر ما تتسمر العين على الدوال ، في هذا المستوى ، يحار الفهم في اكتشاف العلاقات الدلالية التي تصل بينها . وتتجبر أسئلته في كل اتجاه ، عن هذا الطائر (الروح ؟ التاريخ ؟ الشعر ؟ الشاعر ؟ الأمل ؟ السفر ؟ المستقبل ؟) والخوف من السماء (المطلق ؟ المجهول ؟ اللانهاية ؟ العدم ؟ السطح الذي يحد الانطلاق ؟ السقف الذي يصطدم به الاندفاع ؟ الوهم الذي قد يسقط ؟) والعلة المكتوبة (المقدورة ؟ المحايشة ؟ المقدسة ؟) بين الريح والجناح ، والمحائلة التي تجعل العنى يستمسك بالأفق (الأفق سفر ؟ تطلع ؟ حلم ؟ وعد ؟ ارتحال ؟ مطلق ؟) كأنه يستمسك بما لا يمسك به . وليس أمام المهم ، إراء كل هذه العلاقات ، وكل هذه الأسئلة ، ناهيك عن غيرها ، سوى أن يتحول ، بنوره ، إلى «كلام» ، يسبح في متاهة من الدوال .

و«المتاهة» نفسها هي المقصد الذي يمثل «العملية» القصيدة . ويحول الانتباه إليه من منظور ، أو يمثل عنصرا المهيمن من منظور آخر ، وليست «المتاهة» في هذا المستوى مجازا يعبره الطراق إلى نهاية محدثة ، أو وعاء يكشف المهم غطاءه فيرى ما بداخله ،



أحيرة . ونظريا براوية مائنة ، تبدأ من أسفل العمود الأول ،  
شعر بحرفي اللام والياء ، صار الناتج : « أدلى » .

وعندئذ ، قد نلمح علاقة مجاورة بين أداة الشرط وفعلها  
( = لو أدلى / لو أدعو / لو أدعى ) وعلاقة تقابل بين الاسم  
الأصلي والاسم المستعار . أو الظاهر والباطن  
( = عن / أدويس ) أعنى علاقة توازنا علاقة أخرى بين فعل  
الدعوة والتسمية ( لو أدعى / لو أدعو ) . ولو أسقطنا علاقة  
المجاورة على علاقة التقابل . أو وصلنا ما بين علاقات الحضور  
وعلاقات الغياب ، ظهر مدلول « العلو » الذي يتحول به المفرد  
( = عن أحمد سعيد ) إلى ما يشبه رمز الجمع ( = على بن أبي  
طالب ) . ويانظر نفسه قلمح التعارضات الدالة ( من منظور  
عن / أدويس ) بين التراث العربي / العينيقي .

( العربية ، في عصرنا ) بـ « أنا الآخر » المنسرد في الحداثة  
الأوربية ، ويصلها في الوقت نفسه بـ « أنا الآخر » المنسرد في  
تراثها ، على نحو تعيد فيه الأنا المحدث تأويل هذا الآخر ، وذلك  
لصالح طموحها الخاص ، واللعبة البصرية نفسها شاهد على  
هذا الحوار الذي يعيد تقديم الآخر التراثي بواسطة الآخر العربي  
( Modera / Modernist ) ، أو العكس ، والذي يصل بين حيل  
حساب الجمل وطرائق التشجير والتدوير عند شعراء التصنع ،  
فيما يقال ، وبين رمزية الحروف عند الفلاسفة والمتصوفة  
( خصوصا ابن عربي ) ، في تراثنا ، وبين المقولات الطربية  
والممارسة العملية للشعر الجسم في الوقت نفسه .

إن هذا الطموح هو الذي يدفع « الأنا المحدث » ، في بعض  
انتماءاتها ، إلى ضرورة التركيز على العالوية المستقلة للغة ،

تنطوي على نموذج « مدينة العصر »

ولكن تظل الدلالة الأساسية للممارفة ، مع ذلك كله ،  
منطوية على « إيلاخ » يتوجه فيه المخاطب بقول إلى المخاطب ،  
ليؤدي الإيلاخ وظيفته الطلية التي تحمل الطرف الثاني في  
الخطاب ( عروطين المتخلف ) على التخلص من تخلفه ، أو تحصه  
على أن يحتضن العصر ، كي يتحضر ، فتظل لقصيدته متحدة  
عن شيء آخر غيرها ، يقع خارجها .

وقد تتغير هذه الوظيفة الطلية ، ليضع التركيز من « القول »  
و « القائل » معا ، ولكن يشير القول إلى عالم القائل -  
المخاطب - أكثر من إشارته إلى المخاطب نفسه ، فقرأ :

المستوى السابق ، هناك مستوى آخر للقصيدته المحدثه ، تشعب  
فيه عتمة الدال لتكشف عن المدلول ، كأنها تتوجه إليه وتشي  
به ، برعم المراوغة النسبية للدال ، وتتجاوب « الإشارة » مع  
« التصغير » في هذا المستوى ، ثلثت الأنباء إلى مدلول واضح  
برعا ما ( ليس هناك شيء واضح تماما في القصيدة المحدثه ، أو  
الشعر عموما ) . وتتجاوب « المراسيا » و « الأفعنة » و  
« التمثيلات الكنائية » و « الرموز الأساسية » لتتقلنا من المستعار  
إلى المستعار له ، فلا تتحدث القصيدة عن نفسها ، كأنها بية  
معلقة في هذا المستوى ، بقدر ما تتحدث عن غيرها ، كأنها  
منعثة ، في نوع من « الإيلاخ » ، تتحول به القصيدة للمحدثه

«واحد» ينسرب في كل الكائنات والأشياء ، ويتجلى عبر كل الأرملة والمصور ، ليغدو الوجود كله صورة له ، كأنه «النثر - الشاعر» الذي لا يموت ، بل يعبر «البروح» من وجود إلى وجود . وإذا تركنا «الثورة» ، في هذا السياق ، واحداً دال «النثر - الشاعر» ، ذلك الذي نقابله ، مرة ، في إبلاغ يقل فيه «تلطيف الكلام» ، فنقرأ :

رأيت يمتد من جيل إلى جيل كحبيط النور  
في عالم القوضى وفي تزاخم الأضداد والمصور

يلقن في لسانه المحارة  
يفنضها ، يفتصب العبارة  
يعيدها صبية ناصرة البكاره

[البيان ١٢٦/٢]

وتقابله ، مرة أخرى ، في إبلاغ يتصاعد فيه «تلطيف الكلام» ، فنقرأ :

وحازف القيثارة في مدريد  
يموت كى يولد من جديد  
نحت شمس مدن أخرى وفي أقمعة جديدة  
يبحث عن ملكة الإبداع واللون وعن جوهرها  
الفاعل

في القصيدة

يعيش ثورات عصور البعث والإيمان  
منتظرا ،  
مقاتلا ،  
مرتحلا مع الفصول .

[البيان ٣ : ١٥٣]

ولكن تبدو القصيدة المحدثة ، من هذا المنظور الأخير ، كأنها تستفز القارئ دلاليا ، بطريقة تحطم لغتها أبية وعيه التقليدي من ناحية ، ونجده «إخبارا» - من ناحية ثانية - على إنتاج دلالة ، لأن يصل إليها هذا القارئ إلا بعد أن يجمع الشظايا المنكسرة لسدوال القصيدة ، ويصل - في الوقت نفسه - بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة . وتبدو اللغة ، من هذا المنظور ، قصيرية أحيانا ، غنوصية أحيانا ثانية ، خارجة على المنطق أحيانا ثالثة ، كما لو كان الشاعر المحدث يريد أن ينبه القارئ ، ابتداء ، إلى الإمكانيات الدلالية المتعددة ، المتصارعة ، في اللغة ، لينجاوز به ، قسرا ، أي نوع من أنواع الانحدال الوجداني بالقصيدة (الخاصية الرومانسية التي ألفها في قراءة الشعر ، ومازال يلح عليها نقاد نظرية التعبير الوجداني)

وتشبه فاعلية اللغة ، من هذا المنظور ، «فعل التفریب» بمعنى أقرب إلى معناه عند برخت Bertold Brecht : «أي عرض تجربة مألوفة في ضوء غير مألوف» ، لدفع الخلق إلى اختبار الانجذابات

النص ، الإشارة إلى مدلوله ، ليتحول المدلول بالسرعة نفسها إلى دال ثان يتوجه إلى مدلول خارج النص ، فنقرأ :

تهاجر الثورة كالطيور

تعود مثل النور

تموت كالخزور

تبعث كالبلور

ل باطن الأرض التي تصحطها الآلام والمجاعة

ولكن تظل دلالة هذا النوع من «الإبداع» ، في كل تحليته ، مطوية على فاعلية «المجاعة» ، بمعناه الواسع بلاغيا . قد تشجب هذه الفاعلية ، في الأبيات السابقة ، لتغدو قرينة التشبيه ، والتشبيه بعيد «العبيرية» وليس «الغمبية» ، غير أنها سرعان ما تعود إلى التدخل والتركيب ، فتصبح دلالة «الإبداع» دلالة مراوغة ، تنطوي على نوع من «التلطيف» المتصاعد للقول ، أقصد شيئا قريبا مما قصد إليه المخترع الرازي ، متأثرا بعيد القاهر ، عندما تحدث عن «تلطيف الكلام» على النحو التالي :

«وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقعت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال . وإن لم تقع على شيء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه . فاما إذا عرفت من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها - يكسب علمها بالقدر الذي علمته - لذة ، و - بسبب حرمانها من الباقي - ألم . فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة . واللذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . وإذا عرفت هذا ، فنقول : إذا هجر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة الإنسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالمعارف المجازية ألد من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية» (٣١)

وفي هذا النوع الذي أقصده من «تلطيف الكلام» ، ينحرف الدال المجازي عن مدلوله المباشر ، (= الثورة ، في النص السابق) ، ويضجونا بمراوغته ، وبما ينطوي عليه من سلسلة من الإشارات إلى عناصر متباعدة ، فيعطى الدال المجازي من إيقاع لغائنا بمدلوله ، ويفرض علينا نوعا من الانتباه واليقظة ، لتصل بين الإشارات المتعددة ، فنصل إلى مدلول يتحول إلى دال ثان ، يتصل بهذه الثورة التي تهجر كالطيور ، وتبعث كالبلور .

وعنده تعدو تحولات «الثورة» المهاجرة ، في النص السابق ، قرينة تحولات «النثر» . وبالقدر نفسه تعدو تحولات «النثر» قرينة تحولات «الشاعر» على نحو توازي فيه تحولات «وحدة الثورة» - «النثر» - «الشاعر» تحولات «وحدة الوجود» الصوفية ، تلك التي تنتهي فيها «شائية» العاشق والمعشوق ، لتصبح

وأنواع السلوك التي كان يسلم بها ، لو يذعن لها ، قل أن يشارك في فعل التفریب<sup>(٣٦)</sup> . وعندئذ ، قد يتوقف القارىء عند عناصر «صورة شعرية» ، بصريتها لائقة ، ليس فيها سوى :

لون رمادي ، سماه جامدة  
كأنها رسم حل بظاقه  
مساحة أخرى من التراب والضبب  
تنبض فيها بضعة من النصوص المتعبه  
كأنها مخدر في غفوة الإفاقة  
وصفرة بينها ، كالموت ، كالمحال  
مشورة في غابة الإهمال  
(نوافذ المدينة المعبدة)<sup>(٣٦)</sup> .

وكل ما في هذه «الصورة» - عن المدينة ، كما يراها الشاعر المحدث - من علاقات دلالية ، لا يدفع إلى الاتحاد الوجداني ، ولا يشجع عليه ، كأننا إزاء واحد من أسرار الرسم «المحدث» التي شرحها «أورتيجا إي جاسيه» ، عندما أكد انتماء الاتحاد الوجداني بين المشاهد وهذا الرسم ، فليس هناك «جيوكوندا» تتحد بها أو تسقط عليها رغباتنا ، أو تجعل منها رجاءا للحياة التي نحلم بها<sup>(٣٧)</sup> .

وبالمثل ، ليس في «عناصر الصورة» (عن المدينة) ، كما يدفع إلى الاتحاد به ، كما اتحادنا صغارا ، قبل أن نفارق عالمنا السادس عشر ، بالصوت المنسرب في أبيات جججج :

وصرت يا ليل المدينة  
أزرق الآه الخزينة  
أجر ساقى المجهدة  
للمسيدة<sup>(٣٨)</sup> .

إن كل ما في العلاقات الدلالية لعناصر الصورة ، عن المدينة ، أقرب إلى أن يكون «تقريبا تشكليا» ، هو سلسلة من الإشارات المتعددة إلى عناصر متباينة ، تدفع وعي القارىء إلى أن يصل ، وأخيرا ، بين الإشارات والعناصر ، ويألف نفسه بتأمل استجابته إليها ، فبعد ، بالضرورة ، تأمل استجابته إلى هذه المدينة التي تنبض أشجارها ، كأنها مساء يروفروك ، في فسيحة إلبوت التي سبقت الإشارة إليها . وفي الوقت نفسه ، تؤكد هذه العلاقات الدلالية ، كأنها رسم جامد حل بظاقه ، «أطراح النزعة الإنسانية» ، من قلب المشهد ، لتحقيق نوعا من «القلب» أو «الارتكاس» Inversion ، نعيد معه النظر في سلوكنا نحو عناصر الصورة . ويقتدر ما نخترب عن «الصورة» ندرك الخاصية المربوطة للصورة التي تنسرب بين التراب والضبب ، والنوافذ المشورة في إهمال ، بين قوسين ، فنعيد تأمل كل شيء ، لا لتنتقل من مخدر المستهلك إلى غفوة الإفاقة ، كمريض مخدر ، بل لتستقل من مخدر المدمن إلى صحوة الوعي المتأمل ، الذي يواجه الحركة المحبوسة ، الثقيلة ، الهامدة ، في داخله وفي عناصر «الصورة» المتصلة عنه .

وليس من الضروري أن ينطوي «فعل التفریب» ، بهذا التأويل الذي أقدمه ، على تجربة مألوفة ، دائما ، ألما ، التطلع إلى عناصر صورة المدينة ، عند صلاح عبد الصبور : «لا بد من وضع «التجربة غير المألوفة» في الاعتبار ، جنبا إلى جنب مع «التجربة المألوفة» ، لتجاوز بذلك بين «تشكيلية» صلاح عبد الصبور (المنصطة ؟) و «تشكيلية» أدونيس (المنعشة ؟) ، فنجلور - بذلك - بين شيه «أبولو» الذي علم عيبه أن ترى الظلال في الألوان ، والضيء في الظلال ، تمتث حكمه رهطة ، ورؤية وفكرا ، لأنه :

كان يريد أن يرى النظام في العرض  
وأن يرى الجمال في النظام

[صلاح عبد الصبور ١/٣١٢]

وبين شيه «ديونيسوس» ، الذي يبدأ مثلها تبدأ الفجعة أو تولد الصاعقة ، ليسكن «زويمة الأشياء» ، صرحا :

البدعة ، البدعة ! المحدث ، المحدث !  
تطل سنة قديمة  
نرد للإنسان اسمه  
ونبكي

[أدونيس ، ٢/١٧٤]

فتحول الفسيحة على يديه ، هذا المصاوي - في الظاهر - للمدينة ، إلى «شعط مرزوق في رياضيات يملها قلب» ، وتتحدث عن الأمور :

... التي هي من جنس ما لا يكتب  
والتي ليست من جهة العادة  
ولا من جهة ما يذكر .

[مفرد بصيغة الجمع ، ٣٣٥]

وسواء انطوى فعل التفریب على تجربة مألوفة ، تشكيلها علاقات دلالية غير مألوفة ، أو انطوى على تجربة لا تفس خرابتها عن خراية علاقاتها الدلالية ، فإن فعل التفریب نفسه يؤكد أهمية إعادة النظر الدائمة في لحوات إنتاج الشعر وعلاقات إنتاجه ، على نحو تتصاعد فيه أهمية اللغة في الوعي النظري للشاعر المحدث ، بوصفها وسيلة تدميرية ، تحطم الإبداعات المتكسرة في وعي المتلقي من منظور ، وبوصفها كيانا رمزيا مستقلا ، من منظور ثان . ويمكن لأدونيس ، من المنظور الأول ، أن يقول :

« إن مهمة الشاعر العربي الثوري هي أن يصجر بضم الباء (الثقافة - القيم) السائد ويغيره . إن الثورة هي علم تعبير الواقع ، والشعر الثوري هو البعد اللغوي (بالمعنى الشامل لكلمة اللغة) لهذا العلم المغير . (زمن الشعر ، ١٠٣) .



ويمكن للبيان ، من المنظور الثاني ، أن يقول :

«إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحياناً صفات الكائن الحي ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ، ورؤى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذي حبس فيه العهريت أو الجنى الذي هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتي ، وليست عبثاً عليها . وهي أحياناً رموز ومفاتيح لأشياء سبقت وماتت وترسبت في أعماق الروح ، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق ، لو أنني أتمنى أن تكتسب هذا الوجود .»

( البيان ٢٠ / ٣٩٥ - ٣٩٦ )

ولكن هناك احتمال أن تصبح اللغة ، في المنظورين ، صليب الأنا المحدثة بذل سببها ، أو تصبح سجناً لوعبها بدل أن تكون نتاجاً له في علاقته بعالمه . والفارق بين لغة تدمير نظام الثقافة ، في هذا السياق ، « وسحر المماثلة » ، بالمعنى الذي قصد إليه فريزر ، فارق كالشجرة ، يمكن أن يعبره الشاعر في شطحة من رياضيات القلب ، دون أن يتعبه ، فيدمر ما يشبه « الدمية السحرية » التي يحسبها البدائي عدوه ، كما لو كان تدمير المشية به يؤدي إلى تدمير المشية ، لينحل البدائي من عدوه بوهيم المشية وليس بسحر فعل الملامسة ، والفارق بين اللغة الكيان الرمزي واللغة المنفى فارق أكثر مروعة ، ربما ، ولكنه طريق يمكن أن نزلق عليه الأنا المحدثة ، عندما نرى في الحرف « السيد والمولى » كما نقرأ في شعر البيان ، فتعادي هذه الأنا « اللغة الصلحاء » ، ليصير وجود هذه الأنا شكلاً ، والشكل وجوداً في اللغة « المبداء » فيصبح وطنها المنفى ، ومنفاها الكلمات ، مجرد الكلمات ، وليس الوطن - العالم .

٣ - ٤ ولكن الاحتمال الخطر ، في المنظورين ، يمكن أن ينحصر عندما تصبح اللغة نفسها موضوعاً للتأمل ، في نوع من جدل الحوار الدائم ، أعني الحوار الذي يدفع اللغة إلى تأمل نفسها في القصيدة ، بواسطة وهي الأنا المحدثة ، لتعقل اللغة الواصفة شطط اللغة الموصوفة ، أو تفهم سرها المربوغي الذي يجعلها صلياً لا سيفاً . وبذلك تنتقل إلى المستوى الثالث من خطاب القصيدة المحدثة ، في علاقتها بقارئها .

وفي هذا المستوى ، لا تكف القصيدة عن التحدث إلى القارئ عن غيرها ، ولكنها تتحدث عن نفسها ، في شأيا ذلك ، بطريقة تتميز عما قبلناه في المستوى الأول ، ذلك لأن تحدث القصيدة عن نفسها ، ها ، يصف الكيفية التي صنعت بها القصيدة ، أو يلقي الضوء المباشر على الكيفية التي يبني أن نقرأها . كان لقصيدة ، في بعض تجليات هذا المستوى ، نص مسرحي يتلقى العالم بطريقته ، ولكن تتحلله مجموعة من التعليمات « تحدد الكيفية التي يتلقى بها ، وتحدد الكيفية التي

يبني أن يؤدي بها ، ليتحول من نص مكتوب إلى نص معروض . وكأن القصيدة ، في تجليات أخرى لهذا المستوى ، تحاور نفسها بالقدر الذي تحاور به قارئها ، للتأمل مروعة التوصيل التي تنطوي عليها ، فتعصر سرها لم يتأملها .

وتنطوي لغة القصيدة المحدثة ، في كل هذه التجليات ، على وظيفة ما يعد لغوية Metalinguistic إذا استخدمنا هذا المصطلح الذي انتقل من المنطق الوصفي إلى اللغويات البنيوية ، مع رومان ياكوبس (٣٩) - لو - لتقل - وظيفة ما يعد شعرية . والأولى وظيفة تخرج إليها اللغة عندما تصف نفسها ، أو تؤكد من فاعلية نظامها الشفري ، في عملية التوصيل (٤٠) . ويتحقق ما يماثل هذه الوظيفة مع بعض الاحتراس ، في القصيدة المحدثة ، عندما تخرج هذه القصيدة إلى أن تصف نفسها ، أو تؤكد من نظامها الترميزي ، أو تكشف بنفسها سر اللغز الدلالي الذي تنطوي عليه .

شيء من هذا كله يقع في قصيدة صلاح عبد الصبور « رسالة إلى سيادة طيبة » . وهي قصيدة تتكون من خمسة مقاطع . المقاطع الثلاثة الأولى منها رموز تمثيلية عن « وردة » ، و « طائر » و « شاعر » ، يصل بينها عنصر دلالي متضمن ، يشير إلى قوة كونية متكررة ، تنطوي على ثنائية الخلق والتدمير ، وتسرّب في عالم النبات والطيور (الحيوان ؟) والإنسان ، لتمنح الكائنات كلها ما تعود لحسابه منها (كالشمس التي يفتح أول خضونها أوراق الوردة ، ليعود لها فيحرق الأوراق ، وكالرياح التي تحمل الطائر ، في تحليقه ، لتعود عاصفة تحطم جناحيه ، فتهدى به إلى الأعماق الممتدة ، وكالحبيرة التي تلهم الشاعر الغناء الأخضر ، لتعود فتحتل له الأنعام السوداء ) . هذا العنصر الدلالي دال ثان له مدلوله الذي يكمن خارج القصيدة ، أعني مدلولاً أقرب إلى الرموز الكلي (المتافيزيقي السمات) الذي نوميء إليه الرموز التمثيلية ، في المقاطع الثلاثة ، على نحو تذكروا المقاطع خطباً عن شيء آخر غيرها ، يقع خارجها ، بمعنى أو بآخر .

ولكن يأتي المقطع الرابع بنمط مغاير من الخطاب ، يتحول معه توجه ضمير الشأن ، ليقع التركيز على المخاطب ، فنقرأ :

يا سيدني حذراً فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة  
هي أقسى من أن تلقىها شفتان

لكن الأمثال الملتعة في الأسما

كشفت جسد الواقع

وبدت كالصدق العريان .

(صلاح عبد الصبور ١٢ / ٢٢٥)

هنا ، لا يتحدث المقطع عن الرموز الكل ، المدلول الذي يقع في الخارج ، وإنما عن طريقة الترميز نفسها . صحيح أن

هناك إشارة ، في المقطع ، إلى جسد الواقع ، ولكن التركيز كله لا يتوجه إلى «جسد الواقع» فتصبح اللغة رامية له ، بل يتوجه لتركيز إلى الكيفية التي تعمل بها اللغة ، أي الكيفية التي تتحول بها «الانفاذ العريانة» إلى «أمثال» ، فالتركيز - في المقطع - على نظام الترميز وليس على الرموز إليه . ويقدر ما يؤدي هذا التركيز إلى كشف سر اللفظ الدلالي الذي تنطوي عليه الرموز التمثيلية ، تؤدي لغة المقطع وظيفة ما بعد شعرية ، تصف بها القصيدة لغيرها الدلالي .

وقد تؤدي هذه الوظيفة (ما بعد اللغوية ، أو ما بعد الشعرية) دوراً أعمق تركيباً مما في قصيدة صلاح ، فتصبح عنصراً أكثر سرابغة في هيكليته ، في البنية المعقدة للقصيدة نفسها ، على نحو ما نجد في قصيدة محمود درويش «بين حلمي وبين اسمه كان موت» حيث يلتم التركيز على نظام الترميز ما يشبه أن يكون أساساً لفهم ثلاثية «الحلم» و«الاسم» و«الموت» ، وبالفعل نفسه ثلاثية العناصر التي تنطوي عليها القصيدة . ويدور الأمر ، في هذه القصيدة ، كما لو كان التركيز على «الاسم» هو «العنصر المهيمن» التي يقدر مستوى العلاقة بين الحلم والموت ، ومستوى العلاقة بينهما معاليتين الكلمة التي ينطلقها الشاعر : فنقرأ :

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول شرح القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع ، هي الشيء أو ضده ، وانفجارات روي هي الماء والنار ، كنا على البحر نمشي هي الفرق بيني وبين وأنا حامل الاسم أو شاعر الحسم . كان اللقاء سريعاً .

(محمود درويش ، ٤٩٣)

قد نقول إن الإشارة المراوغة تركز على الوطن ، أو المرأة - الوطن ، في النص ، ولكن الوظيفة ما بعد اللغوية (أو بعد الشعرية) تقلب بعد هذه الإشارة ، على نحو تصبح معه اللغة أقرب إلى الواصف والموصوف ، في القصيدة : الواصف لذات هي الشيء أو ضده ، والموصوف الذي يصبح موصوفاً للوصف ، فيخندو الماء والنار معا . ولكن يتحول الموصوف إلى واصف ، ليغدو الفرق بين الواصف والموصوف شيئاً أقرب إلى أن يكون «هو الفرق بيني وبين» .

ومن المهم أن نشير ، في هذا المستوى ، إلى تجارب سعدى يوسف الثلاثة وحسب أن أشير - إشارة سريعة - إلى قصيدتين محسب ، من ديوان «الساعة الأخيرة» حيث تواجه في الأولى - البستان - هذا التقابل الحاد ، حتى من المنظور البصري ، بين لغة الذات التي تتحدث عن البستان «متد أن كان طملاً» ولغة الموضوع التي تتحدث عن «فلسطين» و«سيدى بلعباس» . ولكن يتداح التقابل الحاد شيئاً فشيئاً بـ «الفتنة» ليصبح لظرفان صغيرة واحدة ، فيأتي السؤال من منظور لغة الذات :

أي قصيدة يكتب

الهواء مختوم في زجاجه

واللسان خشبة جففها الكحول ؟

(سعدى يوسف ٥٢)

ليأتى الجواب من منظور لغة الموضوع :

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو نتمنى للشجر .

ولكن يصبح الجواب وجهاً للسؤال ، بالفكر الذي يصبح فعل التكلم قرين اللسان وفعل الكتابة .

وإذا مضينا عن هذه القصيدة إلى «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة» ، واجهنا الفاعلية اللافتة لما بعد اللغة ، أو ما بعد الشعر . فالقصيدة تتحدث عن القصيدة ، لتصبح القصيدة إجابة عن السؤال الخاص بكتابة القصيدة ، وبطريقة يصبح فيها الواصف موصوفاً والموصوف واصفاً . وبالفعل نفسه يتحول الواصف والموصوف إلى ضغيرة دلالية ، تومي إلى ذات تصل بينهما وصل الجدل - في الطرف الأخير نحن إزاء «الأخضر بن يوسف» (القناع - القرين) الذي مرت عليه سنة أيام بلا نوم ، ولا أصدقاء ، ولكن تكأ القصيدة التي تتحدث عن نفسها في اليوم السابع (لاحظ المفرد المضمّن للرقم) . وفي الطرف الأول نحن إزاء القصيدة التي تتحدث عن كيفية كتابتها ، من حيث هي ممكنة ، تجربة وجود ، وبحث عن هوية ، وتأكيد موقف ، وخلق كون لا يكتمل في اليوم السابع ، كما حدث في «العهد القديم» .

ونقطة البداية ، في عهد القصيدة الجديد ، هي صعوبة الكتابة ، استحالة اقتناص العالم في بيت اللغة ، وبالفعل نفسه استحالة هدوء الذهن وسكوته في بيت هذا العالم . ولكن الكتابة تصبح بصورة ، هونا ، عندما يستطيع الذهن التركيز على شيء ما : لحظة ، أو رجفة ، أو وردة عشب .

والأهم من هذا كله : كيف يتشدد

البيانات مفتوحة دائماً ، والبيانات مغلقة ؟

[ سعدى يوسف ، ٦٢ ]

ليس سوى التأمل في اللغة ، ووصف اللغة بواسطة اللغة ، لتصبح اللغة هي العالم وبيت العالم في الوقت نفسه . والموصوف هو اللغة الكلمات ، واللغة الأشياء ، واللغة الموضوعات ، واللغة الذاكرة . والواصف هو اللغة الفعل ، واللغة التي تدل في عناصرها لتصفى إليها ، واللغة التي تمسك الكلمة بفتة لتصنع منها عبارة .

وإذا اكتمل المقطع الأول انسربت قوة لا يعلم الذهن

قد نقول إن الوعي بالتحول هو ما يميز «الحدث» عن غيرها من الاتجاهات المضادة لها، ولكن خصوصية هذا الوعي تقترب إشكاليته، وإشكاليته تقترب بإدراكه للتوتر للحظة تاريخية، يتحول فيها كل شيء، ويفر منها كل شيء، ويتمزق طرفه بين الزمان الذي كان والزمان الذي سيكون.

إن هذه اللحظة نوع من الزمن التائه «في قزاحم الأصداد والعصور»، إذا استخدمنا دوال البيان [١٦٢/٢] فهي اللحظة التي يقلب فيها الوعي بين الشيء وبقيضه، أو يتزامن فيها الحلم مع اليأس، في مرحلة من المراحل يخلو معها التاريخ قابلاً حكمي الإعدام والبراءة [البيان ١٨٨/٢]. إنها لحظة «المأين»، لو استخدمنا دوال البيان، اللحظة التي تقع «ما بين تاريخين وهالين» [١٠١/٢] ليصبح وعي الأنا المحدث - كمالها - أشبه بالليل المسكون بمعنى شيء ما:

بأنى ولا بأنى، أروء مقبلاً نحوى، ولا أراه

تضرب لي يداه،

من شاطئ الموت الذي يبدأ من حيث تبدأ الحياة .  
[البيان ٩٨/٢]

قد فهمي هذه اللحظة «لحظة الخرافة»، لو استخدمنا دوال أدونيس، بشرط أن نفهم «لحظة الخرافة» بوصفها لحظة تحول التاريخ في الوقت الذي يقع «بين الرماد والورد»، كما لو كانت ساعة اهتاك العظيم قد أتت، وخلخلت العقول قد حلت، لينشط الوعي بين رفضه ما هو كائن وحلمه بما يمكن أن يكون، ممزقا «في مفارق الفصول» التي تبدو كأنها انكسرت، أو تدهورت، لتولد من جديد، أو تضييع إلى الأبد.

وتتجاوز الأزمنة، بقدر ما تعتمد أو تتطاع أو تتصارع، داخل الوعي، في هذه اللحظة: (الزمن المنكسر للمخلوع، والزمن الأني كالزئزال، والزمن الطالع من خيرة الأجيال، والزمن القاعد في الأبواب مثل حجر، والرمز المشقى المدهون بالنسم البشري أو الطاعون، والزمن المائم بين الإعصار والربان، والرمز الذي يكتبه القتل والإرهاب والمسيح).

ويسقط الوعي المحدث في حالة هذه اللحظة، كأنه واقع في كمين؛ تتجاذبه أصوات الماضي والحاضر والمستقبل، لو استخدمنا دوال صلاح عبد الصبور، بالقدر الذي تتحاطفه آلاف من صور الأحلام المرة والخلوة. تقتحم جميعها الوعي، في وقت واحد، كإعصار لا يبدأ، أو يتمهل، ليصبح الوعي فيها بالإحساس إلى حد الرعدة، مروّعا بالرؤى إلى حد الرجفة، فيسقط هذا الوعي، ولا شيء يعينه، في ليل مخيف:

أه،

ليس هو الليل،

بل الرحم،

مصدرها، ولكنها قرينة تحطيم اغتراب الواسف عن الموصوف، وتحويل كلا الطرفين، في جدل المصنع، أو جواره، إلى جدلية يتسبب معها الذهن إلى «الفئة الضالة» وعندئذ يظهر وزن جديد، أو اللا وزن:

الأمر لا يهم كثيرا . عندما يتعد الأخضر بن يوسف  
عن الأرض يفقد قواه . هكذا يظل جنتاه مشدودا  
بخط سائب . خط يسبح وجه الأرض .

[سعدى، ٦٤]

هذا الخط السائب هو اللغة مرة أخرى. وهو يتسبب ليؤكد التباعد الذي يحقق القرب، لتتقن اللغة اغتراب ذاتها عن موضوعها، وتنفى اغترابها الواسف عن غربة الموصوف، فتغدو قادرة على أن «لا تسكن في كلمات المتقن حين يضيق البيت»، وأن «تبحث بين نواب الوطن الغلب عن خاتمك المملوب».

وعندئذ، يسكن العالم - هونا - في بيت اللغة، ويسكن الذهن - إلى حد ما - في بيت العالم، فيسود الشعر الأبيض أسود، مرة أخرى برغم الشبخوخة، لكن على نحو مؤقت بحسب. ذلك لأن الاغتراب بين الواسف والموصوف مازال قائما في قلب اللغة، وقلب الشاعر، وقلب العالم. ولول خطوة لنفسي هي تقبله، وتحويله إلى شيء قابل للتأمل. قابل لأن يسكن لغة القصيدة المحدث التي تنطقه وتأسره، لأن يسكن القصيدة لا تتحرك إلا مع السؤال الذي يلح على وعي «الأنا المحدث»:

... سأبدأ، لكن أين؟ من أين؟ وكيف أوضح  
نفسى وبسأى اللغات؟ هذى التي أروضع منها  
نحوى/سأزكيها وأحيا على شفير زمان ملت أمشى  
على شفير زمان لم يجيئ  
غير أنني لست وحدي.

[أدونيس، ٦٠٩/٢]

٤ - ١ هذا السؤال نفسه، كإجابة عنه، ينطوي على شعور جاد بالهوة بين الواسف والموصوف، وبالمسافة التي تفصل بين الشاعر واللغة، وتفصل بين اللغة والعالم، وبين العالم والوعي. وهو شعور يتجاوز - في حدته - مع إحساس الأنا المحدث بامعصال لغته، وتمزق عالمها، وتوتر وعيها بين ما كان، في زمان مات أو يموت وما يمكن أن يكون ابتداء لزمان لم يجيئ. وليس هذا الشعور وذاك الإحساس، في آخر الأمر، سوى جانب من وعي إشكالي، تتعرف به «الأنا المحدث» وقوعها في أسر لحظة تاريخية، متدبرة الأزمنة، هي اللحظة التي تغلو، من منظور هذا الوعي، وقتا بين الرماد والورد.

ينطق في كل شيء

يبدأ فيه كل شيء

[أدونيس، ٦٠٨/٢]

القبر ،  
الغابة .

[ شجر الليل ، ٤٧ ]

وعندئذ ، يتدابر طرفا اللحظة في الوعي نفسه ، ليتقسم  
الوعي بين الرحم ( مثبت الورد ) أو القبر ( مجتمع الرماد ) ، أو  
بين طرفي الممكن ( الحلم / اليأس ) اللذين يستدير بينهما الزمن  
الحاصر كالعابة .

في الطرف الأول ، يتماثل « زمن الحق الضائع » مع زمن  
« الأحياء الموت والموت الأحياء » ، لينتو كلاهما زمنا « لا يعرف  
فيه مقتول من قاتله ومقتى قتله » في « عصر مثاث ، قاس ،  
وضئ » [ صلاح عبد الصبور ، ٤٨٢/٢ ] ، ندنو فيه من  
المحظور ، كي « نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع  
المرير » [ ١٥٣/١ ] وإذا وقع المحظور ، أطلق المقتول شهادته  
« الشر استولى في ملكوت الله » - أو نبوته :

رعب أكبر من هذا سوف يجيء  
لن ينجيكم أن تعصموا منه بأهالي جبل الصمت  
أو يطون الغابات .

[ ٨٠٥/٢ - ٨٠٦ ]

وفي الطرف الثان ، يستدير الوعي من حياة :

... لمجرب كيف تقلد

صورها في الزمان البعيد القديم

[ شجر الليل ، ٦٦ ]

إلى زمن لم يوجد بعد ، يتخلص من شوك الحاضر ، أي  
يتخلص من هذا الوقت « المعنود بين الوقتين » [ ٨٤٤/٢ ] ،  
فيهل نبي يحمل سيفا ، يبط في منتصف الليل :

ل منتصف الوحشة

في منتصف اليأس

في منتصف الموت .

[ ٨٠٨/٢ ]

ولكن يظل الوعي المحدث معلقا بين هذين الطرفين ، في  
انقسامه « فالماضي قد سقط ولم يسقط » والحاضر وقر مشهود بين  
مقيضين ، فيظل الوعي معلقا في « المابين » أسير اللحظة التي  
يتمى فيها التاريخ ويبدأ ، معلقا بين حكمي الإعدام والبرامة .

ويقدر ما ينتهي التاريخ ليبحث لنمسه عن بداية ، في هذه  
ال لحظة ، يتقاطع بعضه مع بعضه ، ويتداخل فيه كلام الهازم  
وصوت المهزومين ، وصوت اليأس وصوت الحلم . ولكن  
يتدغم صوت الحلم تعود « الأنا المحدث » إلى الماضي ، متأملة  
أحداثه وشخصياته ، بالأقنعة والمرايا ، مراقبة الاتصال  
ولانفصال بينه وبين الحاضر ، بالإشارة والتصمين ، بلحثة عن  
عناصر التحول الكلمة ، في أسطورة البحث التي ينطوى عليها

هذا الماضي ، لعلها تتكرر في المستقبل . ولكن الآن لمحدثه ،  
في ثنابا ذلك كله ، تسقط الحاصر على الماضي ، على نحو يتكرر  
فيه انقسام وعيها ، لتواجه انقسام الوعي الذي يلوذ بالتاريخ  
ويفر منه ، وانقسام الوعي الذي يدثر التاريخ ويحييه في الوقت  
نفسه ، فيظل التاريخ ، مع هذا الانقسام ، تاريخ مفتا .

قد يولد هذا التاريخ من جديد ، من منظور الحلم - الورد ،  
كما تولد العنقاء فتية من رمادها ، لو استخدمنا دوال أدونيس ،  
أو كما يعود المسيح بعد صلبه ، لو استخدمنا دوال السياب ،  
أو كما تعود الثورة للتحيلة من هجرتها في العصور ، عشوة  
تظهر في السماء ، لو استخدمنا دوال الياس ، فيعود الوجود  
لدورته الدائرة :

النجوم لمقاتلها  
والطيور لأصواتها  
والرمال لذارعها (٤١) .

وعندئذ ، تستدير « مسزولة الوقت » إلى الشروق ،  
لو استخدمنا دوال أمل دنقل ، لتحمل « شارة الزمن القادم  
المتجانب » ، في الحلم - الورد ، مع الهلال الذي يستدير :

كمنقله قد أحرقت ريشها  
لتظل الحديقة أبهى  
وترجع حلتها - في سنا الشمس - أزهى  
وتفرد أجنحة الغد  
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب .  
[ ألوال جديدة ... ٣١ ]

فيصبح الحاضر المستحيل ، الرماد ، عرضا من الأعراض  
المتحولة ، مفرقا من مفارق العصور ، جانبا من حركة دائرة  
كونية ، لانهائية ، مطلقة ، يدور معها التاريخ بين الرماد  
والورد ، والجذب والخصب ، ولحوت والبعث ، والليل  
والنهار .

وقد ينقطع هذا التاريخ كما ينقطع الخط المتصل ، من منظور  
اليأس - الرماد ، فتختفي الدائرة ، ليحل محلها الامتداد الأفقي  
لحركة القطارات التي ترحل بين قصيين : ما كان -  
ما سيكون ، لو استخدمنا دوال أمل دنقل . ولكن تتحول  
الحركة إلى ما يشبه التيه ، للتحاكس ، فيتأكل كل شيء :

تأكل العيون  
تأكل الليالي  
تأكل القطارات من الرواح والغد

[ تعليق على ما حدث ، ٩١ ]

ويفر كل شيء ، كالماء الذي لا تمسكه اليد ، أو الحلم الذي لا  
يتبقى على شرفات العيون . ويسرب الشك في وصول  
القطارات ، أو وصول المسافرين ، ليصبح المؤكد الوحيد ، في



الحركة الأفقية المتعكسة ، في هذا التيه المسدود ، شيئا من قبيل :

والسبب رماد ، به صنع الموت قهوته  
ثم ذراه كي تنشق الكائنات  
فيسل بين الشرايين والأقنعة  
[ العهد الآتي ، ٤٥ ]

وعندئذ ، نستدير « مزولة الوقت » إلى الغروب ، كأنها تستدير « في الطريق الذي يتراجع » ، لكنها تظل معلقة ، كاليلس ، في « زمن يتقاطع » ليس « عصر من الريح » أو « عصر من الاضطراب » ، لو مضينا مع دوال أصل دنقل ، كأننا إزاء « الزمن المتوقف في دهات الحنون » ، أو الوقت الذي :

بين أن يترك الورقة الغصن  
حتى تلامس أهرالها حافة الأرض . (٤٦)

ولا يخفى منظور الأول لتاريخ ، حيث الزمن الدائري ليحتمل ( السرد ) دلاليا ، عن المنظور الثاني ، حيث الأفق المسدود للقطارات الهائمة بين الرواح والغدو ( الرماد ) ، ذلك لأن مجاور المنظورين المتقابلين ، معا ، ينطوي على دال إشراقا مدلوله إلى وعي إشكالي ، وعي تتجلى خصوصيته في الكمية التي يحول بها اللحظة التاريخية التي يعانها إلى « رؤيا عالمية » تجرق بين نقائضها ، في حال ينطوي فيه فعل الرؤيا على شيء أقرب إلى « اللحظة المدمرة » ، لو استعرنا بعض دوال أحمد حجازي « أعني لحظة التوحد المعرفية المخيفة التي يصبح فيها الوعي معلقا في الهواء ، بعيدا عن منجزه الأول ، في الزمان الذي كان ، دون أن يدرك بعد منجزه الثاني ، في الزمان الذي سيكون ، وليس هناك ما يمسك بالوعي ، أو يستند . كأن هذا الوعي « لا حب سيرك » قبيل سقوطه القاتلة بين الجبال . « فيجمد الرعب على الوجوه » ، أو تنغمس « الصرخة في الليل » . [ أحمد حجازي ، ٥٢٧ - ٥٢٨ ] ونسقط الرؤيا « المولية » على الوعي ، في هذه اللحظة المدمرة ، لتغلوسنا بحول بين الوعي وخلاصه ، كأنها حائط السم الذي يسقط بين الأرض والغيم :

ويين الدم والوردة  
ويين الشعر والليف  
ويين الله والأمة  
ويين شهوة الموت  
وشهوة الحصور

[ كائنات مملكة الليل ، ١١ ]

إن أشربة من عصور حلت تتقاطع مع أشربة من عصور تأتي ، في هذه اللحظة المدمرة ، ترسم مفرقا وتواصل الرحيل ، لتعود ترسم مفرقا آخر وتكرر الرحيل فيحار الوعي بين المفارق ، بقدر ما يتمرق بينها . « والرمز الحاصر للمستحيل

يلتف على الوعي كالأول ، كالحطبة - لو واصلنا استخدام دوال أحمد حجازي ، ليظل رمنا متفسيا ، « يتردد بين مداريه ، كالقمر العربي » [ كائنات ، ٥٢ ] والإبداع المعلق في حباله هذا الزمن ، كالوعي المعلق في هواء هذه اللحظة المدمرة ، يدور كلاهما في إيقاع ركص جوي ، « في التقاويم التي لم يكشف إيقاعها الصعب » ، منتظرا نهاية قيلته ، لعل حبه يعود إلى الشروق ، فرائشه ترف فوق مقبرة ، أو وردة تزهو في الحجر .

ولا مفر من مواجهة هذه « اللحظة المدمرة » ونمزي الوعي فيها ، بين الملجأ الذي كان ولم يعد كائنا ، والملجأ الذي قد يكون ولكن ما من أحد يعرف أين والتكر الذي قد يراوغ به الوعي هذه اللحظة ، كالحرب الذي يعوق به الإبداع نفسه ، أحيانا ، لا يؤدي كلاهما إلا إلى تحط أصعب ، في حباله الدمار ، خصوصا عندما تثبت « اللحظة المدمرة » لتصبح زمنا واقعا ، زمنا حاضرا مستحيلا ، « يتعامد فوق مدى الزمن الأفقي » ، فيسقط كلاهما على الوعي ، كأنها النذير الأخير :

ستظل تتأرجح بين الزمانين  
لن تستطيع استعادة وجه أبيك  
ولن تعود هذا القناع البديل

[ كائنات ، ١١٩ ]

ولا يبقى للوعي ، مع هذا التأرجح ، سوى أن يبدأ من جديد ، بعد كل انقسام وانشطار ونمزي ، رافضا ومنفصلا ، شاكسا وساخرا ، بلثا وحالما .

٤ - ٢ ولا سبيل أمام الوعي المحدث ، عندئذ ، إلا إعادة طرح الأسئلة الجذرية كلها ، مرات ومرات ، ليتعرف الإيقاع المستحيل للتأويل التي يعيشها والأقاليم التي يتحول بينها : أقصد الطرح الذي لا يندوفيه السوال مجرد استهام ، بل طراز وجود وتعرف هوية . إن هذا الوعي لا يتعرف نفسه ، ولا يدرك التحول الواقع في زمنه الحاضر المستحيل ، ولا يحاول أن يحمي نفسه من الحنون أو الانتحار ، ولا يسهم في تأسيس زمنه الآتي ، إلا بالأسئلة التي تجرحه لتبرئه ، والأسئلة التي تدمره لتوجده ، والأسئلة التي تدق باب المحال الصامت لتنتقله ، الأسئلة التي نقول :

- هل للأرض كتاب  
لا تكتبه اللغة المجنونة ؟

[ كتاب القصائد ، ٨٤ ]

إن مثل هذه الأسئلة - وغيرها كثير - علامة تمزق الوعي المحدث وانقسامه ، علامة رفضه وانفصاله ، في لحظة تاريخية ، يريد فيها هذا الوعي وصلا آخر ، يندوفيه قادرا على أن يدخل من جديد في سفر النشأة والتكوين .

وعندما يدخل الوعي المحدث ، في هذا السفر ، تتولد

المستقبل ، في « العهد الآن » للزمن الآن ، بالنجمين الوصامين  
على كفيه - الحرية والعدل :

حلم قد لا تشهد ، خلجان قد لا نرسو فيها  
رغم محبتنا للمدن الدافئة ، النائمة يعلن الخلدجان  
رغم أحبتنا ، وضمو الشمة في الشباك ، وناموا في  
أطمئنان  
في أعينهم ذكرانا كملاتكة رحلوا كي يأتوا بالغد  
كي يأتوا بالمستقبل .

[ صلاح عبد الصبور ، ٧١٨/٢ - ٧١٩ ]

- مالذي أبقت عليه النار  
من يبق ، وأتعب ، وتاريخ عمرى  
ما الذي ينضج بحرورا طربا  
في رماد المطر حوى الحوى بصدى ؟  
[ خليل حاوي ، ١٢٤ ]

- ما هذا التاريخ ، أجرح أم سكين ؟  
أهو النباس إيقاع أم اشتقاق ؟  
[ أدونيس ، كتاب القصائد ، ٢٧ ]

- ما سر هذه التماسه العظيمة ؟  
ما سر هذا الفزع العظيم ؟  
[ صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، ٥١ ]

- هل أرفع صوت  
أم أرفع سيلي  
ماذا أختار ؟  
[ صلاح عبد الصبور ، ٥٤٧/٢ ]

- أسأل إن كانت هنا الرصاصه الأولى  
أم أنها هناك ؟  
[ أمل دنقل ، البكاء ، ٩ ]

- كيف أحزن  
لأحسن ينضج الكون المحتل ؟  
[ صلاح عبد الصبور ، ٣٠١/١ ]

- هل تدور حول المهدي أم حول اللحد ؟  
وهل تنبئ إلى اليمين أم إلى اليسار ؟  
وهل تسير إلى الوراء ، أم إلى الأمام ؟  
وكيف نضبط لعمومنا إيقاعاتها ؟  
[ كتاب القصائد ، ١٤٣ ]

- ما الذي يقدر أن يقعه الشعر لتاريخ يام ؟  
[ كتاب القصائد ، ٤٨ ]

- كيف يمضي إلى كوكب ليس يعرفه ؟  
هذا التراب الجميل ، التراب المموء بالناس ، من أين

« عاصمة شعرية » ، تفتح الحاضر للمستقبل « الموغل  
بالإرهاب والعنف » ، تفتح الأعراف الموروثة في وعى  
الضراء ، لتعظم حدود اللياقة ، والألفة ، والعرف ،  
والمشاكلة ، والتناسب ، والوضوح ، والرق ، والمناطقية ،  
تتخطى حدود الأثران ، والقبول ، والإدعاء ، والتسليم ،  
والخجل ، والنوح ، والتكلس ، والصدأ ، تلك الحدود التي  
يعظمها شاعر من نوع متميز ، هو الشاعر النبي للجنون ، الذي  
يأتي :

في زمن الولادة العسيرة

والموت والثورة والحصار

[ المياني ، ١٥٥/٣ ]

وهو الشاعر « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » للمحاذع  
المحدوع ، الذي يقدح قابضا ومتمها ، لو باحسا في الفصول  
والطرق ، ليهد حلم « العقل » إلى عالم « النقل » بعد أن :

أصبح العقل مفترها يتسول ، يقدح صبية

بالحجارة ، يوقعه الحند عند الحدود

ونسحب منه الحكومات جنسية الوطن وتدرجه

في قوائم من يكرهون الوطن

[ المهدي الآن ]

ويقدح ما يظل هذا الشاعر مصلوبا في اندفاع الأسئلة ، ماها  
دمره الداء بالسؤال الذي يفرع أبواب المنحيل ، يظل هذا  
الشاعر محدث بطريقته الخاصة . ويقدح اللحظة نفسها شرطا من  
الشروط النموذجية للحدث الشعري . ذلك لأن الحدث الشعري  
الشعري - كالحداثة الأدبية التي لا تنفصل عنها - قرينة زمن  
متوتر متحول ، ينطق الوهي المحدث فيه خصوصية اللحظة  
التاريخية التي يعيشها ، بوصفها لحظة لانظير لها ، كأنها انقلاب  
كوني أو انكسار شامل ، يتغير معها وبها اتجاه التاريخ .

ويقدح ما يظل الوهي المحدث محاطا على نقاء رفضه الحلول  
الحاضرة ، مؤمنا أن السببية صفة محايثة في صنعه ، وأن البحث  
والسؤال هما المحرك الأساسي لهذا الصنع ، يظل هذا الوهي  
محاطا على حدائقه ، مؤمنا بسرهما الذي لا يتطوى على انتصار  
نهائي ، بل على صراع دائم للانتصار على الانتصار نفسه . وهذا  
هو معنى ما يقال من أن الحداثة « لا تسبدل بالأسلوب الرسمي  
السائد الذي ترمز عليه أسلوبا رسميا آخر ، لأنها تتنكر لنفسها لو  
عملت ، فتتوقف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحداثة  
نفسها بوصفها معضلة تأتي على الحل تنظيرا ، ولكنها تتطوى ،  
على إبداع وجدلية خصبة . وتمثل هذه المعضلة في أن الحداثة  
تصارع إلى الأبد ، ولكنها لا تنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع  
حتى نفسها ، بعد فترة ، لكي تنتصر » (٤٣) وذلك هو التحدي  
الأصعب الذي تواجهه الحداثة ، في الشعر العربي المعاصر ،  
ليتحقق حلمها ، وتكشف خلجانها ، وتسهم في تأسيس مدن

- من أين أجيء ، وكيف أجدد للكلمات الجنس ،  
وللغة

الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

[ كتاب القصائد ، ١٤ ]

يأتبه ، من أين يقتاده للمتاهب ؟

[ قصائد أقل صمتا ، ٣٠ ]

- لغة الأسطورة

تسكن في فأس الخطاب الموقل في خبايا اللغة  
المطراء

فلماذا رحل الملك الأسطوري الخطاب

[ البيان ، ٤٤٣/٣ ]



## الهوامش

راجع :  
Theo Hermans, The Structure of Modernist Poetry, Croom  
Helm, London 1982

(٧) راجع : تعارضات الحديثة ، سبقت الإشارة إلى  
Stephen Spender, The Struggle of the Modern, Hamish Hamilt-  
ton, London 1963. (٨)

والقسم الخاص بالمعاصرين والحديثين موجود ضمن كتاب  
Irving Howe, op. cit 43-49.

(٩) لترجمة الكاملة لهذه القصيدة الثلاثة ، راجع عبد الغفار مكاوي ،  
نورة الشعر الحديث ، من يودع إلى العصر الحديث - أغنية المصرية  
العلمة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٣٣٣/٢ - ٣٣٩ . والكتاب -  
بمجلديه ، الدراسة والمختارات - أفضل مدخل عربي مشاح لتعرف  
شعر الحديث الأوربي .

(١٠) لكن تمثل تأثير طريقة إيوت في « التضمين » ، التي انسربت من  
هذه القصيدة ، كما انسربت من شقيقاتها ، إلى حداثة الشعر العربي  
للمعاصر ، يمكن أن تمثل هذا المقطع لصالح عبد الصبور ، من  
قصيدة « لحن » :

جارى لست أميرا

لا ، ولست للضحك المراح في قصر الأمير

\*\*\*

لنا لا لملك ما يملأ كفى طعاما

ويخديك من النعمة تلحاح وسكر .

(١) راجع :  
Malcolm Bradbury & James McFarlane, Modernism, Penguin,  
London, 1983, p. 19

(٢) راجع لمصاحب هذه الدراسة ، تعارضات الحديثة ، فصول ، العدد  
الأول ، المجلد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ٧٤-٨٦ .

(٣) راجع عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : فضائه وطوائره  
الغنية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٩-١٩ .

(٤) راجع إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ،  
الكويت ١٩٧٨ ، ص ٧ .

(٥) راجع :  
Irving Howe, The Idea of the Modern in Literature &  
Arts, Horizon Press, New York 1967, pp. 11-40

(٦) بحسب الأمر ، من منظور هذا المستوى الثاني ، أن نميز - في دراسة  
لاحقة - بين أنسفة متباينة ، تلتقي وتصارح داخل نظام الحديثة  
الأشمل ، كما يحدث في دراسة الحديثة الأوربية نفسها ، حيث يضع  
التمييز بين المحدثين Modernist وال Modern على أساس من العنق القار  
genotype الذي يميز تسقا من نسق آخر ، لوبية من بية أخرى  
ويقدم « نيو هيرمانز » مشروعا منهجيا مبدئا ، في هذا الاتجاه ، للتمييز  
الدياكروني والسينكروني بين الأنسفة المتغايرة انيا والمتعارضة تعاقبا ،  
بحثا عن الخصائص السفية التي تحدد النمط القار (Modernist) في  
شعر مالمريه وأبيل لير واندرا بلوند وماكس ياكوب وبيروغري وجورج  
تراكل ، فتعبر بينه وبين شعر الرمزية السابق الذي يتسم إلى غط  
والحديث ( Modern )

حيث يتلاعب صلاح عبد الصبور بتضمين إليوت الأصل ، مضيما إليه دلالة جديدة تنصرف إلى « أمير الشعراء » ( شوقي ) ، وموازنا بينه وبين تضمين آخر من شكسبير يعزل بين « هملت » ( الأمير ) وبين « جوليت » الأميرة الأخرى في مسرحية شكسبير المعروفة ، تلك التي تقول على لسان جارة العاشق ، في نصيلة صلاح عبد الصبور

أه لا تقسم على حبى بوجه القمر  
ذلك الخداع في كل مساء  
يكتمى وجهها جديدا

راجع ديوان صلاح عبد الصبور ، ( في ثلاثة مجلدات ) دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ - ١٩٧٧ ، ٦٥/١ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

(١١) أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

(١٢) دهران محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٥٨٩ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

(١٣) سملى يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٧٧ - ١٩٥٢) مكتبة النهضة العربية ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٢٥ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(١٤) فادون بما انتهت إليه سيزا قاسم في تحديد « المفارقة » في دراستها ، « المفارقة في القصص العربي المعاصر » فصول ، المجلد الثاني ، ص ١١٣ - ١١٤ .

(١٥) استبدال مصطلح « الأنا الحديثة » بـ « الأنا الحديثة » لأرضى بالخصوصية التي سأعرضها في الفقرة التالية ، ولأؤكده - ضمنا - استمرارية « الحداثة » التي تصل حاضرها بماضيها وتعاير بينهما في آن .

(١٦) راجع .

Graham Hough, "The Modernist Lyric", in Malcolm Bradbury, op. cit., pp. 312-313.

(١٧) راجع .

Monroe K Spears, Dionysus and The City, Modernism in Twentieth-Century Poetry, Oxford University Press, New York 1970, pp. 2-34.

(١٨) راجع :

Paul Goussier, The Poet and The Machine, trans. by Martin B. Friedman, University Press, New Haven 1961, pp. 171-172.

(١٩) أدونيس ، الأناشيد الكاملة (في مجلدين) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ٥٨/٢ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٢٠) ديوان عبد الوهاب اليان (في ثلاثة مجلدات) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ - ١٩٧٩ ، ٢٩٩/٢ - ٣٠ ، وسأكتبى بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٢١) أمل دنقل ، العهد الأخرى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ١٨ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

(٢٢) أدونيس ، كتاب القصائد الخمس عليها المطبقات والأوائل ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٥ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٢٣) ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١٢ - ٢١٣ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

(٢٤) سملى يوسف ، قصائد أمل دنقل ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٨ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

(٢٥) أمل دنقل ، تعليق على ما حدث ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٩٢ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٢٦) اللغة ، دائما ، هي أول ما يلفت الانتباه إلى الحداثة الشعرية ، وهي المنحل الذي يلج على الدهر لاكتشاف خاصيتها النوعية ، حتى في الدراسات التقليدية لظهوره ، التعبير الوجداني ، النقدية ، كدراسات موريس بورا ، راجع على سبيل المثال :

C.M. Bowra, The Creative Experiment, Macmillan, London 1967, p.2

(٢٧) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٧١

Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics, in T.A. Sebeok, Style in Language Cambridge, Mass. MIT Press 1964, p. 356.

Victor Erlich, Russian Formalism, The Hague, Mouton 1965, p. 77

(٢٨) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١٥٣ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

(٢٩) ألفريد المصطفى الذي يظن هذا السطران :  
أعيب كثيرا / أحضر قليلا

لكن أحضر ولا أعيب . ( راجع : مفرد بصيغة الجمع ،

(٢٣٦)

(٣٠) أحمد عبد المصطفى حجازي ، كانتات ممكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٣١ - ٣٢ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٣١) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٤٥٠ .

(٣٢) راجع لصاحب هذه الدراسة : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٦١

(٣٥) راجع :

Dave Laing, The Marxist Theory of Art, The Harvester Press, Sussex 1978, pp. 58-60.

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٥٩ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن

Irving Howe, op.cit., pp.83-96.

(٣٧) أحمد عبد المصطفى حجازي ، ديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١١٣ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

R. Jakobson & M. Hall, Fundamentals of Language, The Hague. Mouton 1975, p. 81

(٤٠) فادون ذلك بالترتيب الذي لن يؤخذ حيث يقول .

تتضمن ما بعد اللغة Metalinguage مادة ، الكلمات التي تستخدمها لتحديد عناصر لغة الموضوع ( كلمات ، أو أصوات ، أو حروف ... الخ ) بالإشارة إليها ، كما تتضمن عددا يميز من المصطلحات التي تستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر ، أي العلاقات الخاصة بكيفية تفاعلها في تشكيلات تصنع حلا ومعارف وما أشبه ذلك . - راجع

John Lyons, Semantics, Cambridge University Press, London, 1977 Vol.1, pp. 10-11

(٤١) أمل دنقل ، أقوال جديدة من حرب البسوس ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦ ، وسأكتبى - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٤٢) أمل دنقل ، أوراق المعرفة - أ - هيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٤٧ ، وراجع ص ١٩ - ٢٥ - ٢٧

Irving Howe, op. cit., p. 13.

(٤٣)

# قراءة في ملامح الأحداث عند شاعرين من السبعينيات

## إدوار الخراط

أبدأ بأن أضع بضع ملاحظات ، حسب نهجتي ، ودون تنمية نظرية ، عما أفهمه من الحداثة . أبدأ بأن أضع إيماناً بالحداثة موضع العقيدة ، لكنها عقيدة ملتبسة ، ومفتوحة ، باستمرار ، للأسئلة

فلنسلم بداءة بأن الحداثة ليست قريباً للحجوة ، أو المعاصرة ، فهي إذن ليست تاريخية وحسب . فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن ، وكان - من ثم - توصيفاً تاريخياً ، فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما ، وإلى أسلوب ما ، معاً ، فهي إذن تعبير عن القيمي . ومعنى ذلك أن الحداثة لا يمكن أن تنتهي ، ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن ؛ بل - على الأصح - هي لا تدور حول محور الزمنية فحسب ، بل حول محاور أخرى . الحداثة قيمة لا تاريخية ، ولكنها غير مُسَلَّة التاريخ ، بل مرتبطة به ، ومفتوحة لحدوده في الوقت نفسه

لعل التعريف الأول للحداثة أنها نفى ، وأنها نقيض نظام من التقاليد التي رسخت . ولكن هذا التعريف لن يكون كافياً إذا ما تحولت الحداثة نفسها إلى نظام آخر من التقاليد ؛ فالذي يتحول إلى تاريخ هو الذي كان جديداً ، أو الذي كان معاصراً ، وليس «الحديث» بالمعنى الذي أقصد .

الحداثة تنطوي إذن على قلق لا يربم ، دائم لا ينفو عليه الزمن ؛ تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ؛ تنطوي على سؤال مفتوح لا تأق السنوات بإجابة عنه .

وهذه هي القيمة الإيجابية التي تنطوي على النفي وتجاوزها في نفس واحد .

الحداثة إذن ، بهذا المعنى ، تنحاز دائماً إلى أحد طرفي ثنائية مستمرة خبر الزمن ، بين ما هو جاهز ، مُعَد ، مُكْرَم ، شائع ، مقبول اجتماعياً على المستوى العريض ، وما هو منمر ، داحص ، مقلق ، هامشي ، يسعى إلى نظام قيم مستعص بطبيعته على التحقق ، ومُتَعَد دائماً

لم يكن أبو نواس ، مثلاً ، محدثاً ، أو حديثاً لمجرد أنه هدم نظام الشعر العمودي المرتبط بتسلسل التركيب التقليدي ، من بجوى الأطلال ، إلى السيب ، إلى الأغراض الأخرى ؛ بل هو حديث لأنه كان متمرداً على مستوى أصمق ؛ لأنه اعتنق نوعاً من

التمثل بالحسية ؛ نوعاً من صوفية السكر ، أو الخمر التي تنحصر الكأس المتعينة إلى كأس أخرى كأنها إلهية لا يمكن أن نزع أبداً وليس النقرى محدثاً لأنه اعتمد قصيدة النثر ، بل لأن قصيدته غير قابلة لأن تستعد عبر الزمن كله

ولكن هذا لا يعنى انفصام الحداثة من سياقها الاجتماعي والثقافي بالضرورة ، لأن الحداثة هي نقيض المطلق ، والمطلق جامد وثابت ونهائي ومتعالٍ . وما أعبه هو أن الحداثة تستوعب الزمى وتجاوزه ولا تنافيه ، كما أنها تتمثل التراث - وعلى الأخص ما هو دائم الإضاءة في التراث - ولا تلغيه بالضرورة ؛ لأن



بالأيدي هذه «الأحبال» تخترقها التباينات بل التناقضات طرلاً وعرصاً ، ولكن ما أوفر به هو ظهور حساسية جديدة - مارلت أرّجع أصولها إلى الأربعينيات في لقصة ولشعر كليهما - تفجرت في السبعينيات أساساً عند القصاصيين ، وتآحرت في الشعر حتى السبعينيات ، بعد غسق «أبو اللوة» ، وانحسار موجة ما سمي بالشعر الحر ، أو شعر التعميلة ، واستنمادها .

تركزت حركة الحداثة في الشعر المصري بعد رائدها البارز محمد عفيفي مطر ، حول جماعتي «إصاعة ٧٧» و«أصوات» وأصدقائهما .

وفي ظل مناح السبعينيات الوخم الرازع ، بما فيه من قصد إلى التعتيم والتسطيح وابتعاث الرميم ، وبما فيه من توغل «القيم» الاستهلاكية ، وغوائل الغيبات ، وانهباء قصور الرمال من الطموحات السياسية والاجتماعية الخاوية ، وسقوط الأجداد الرهقاء ، وتسليم الأئمة للعدوان الإمبريالي ، واللواذ في الوقت نفسه بأطلال أوهام سلفية مدمرة ؛ في هذا المناخ لم تجد حركة الحداثة أمامها إلا أن تخاصي غبار ما سمي بثورة «الماستر» . وبينما يحفزها همّ لا عَجَّ بالالتصاق بالواقع والآن ، وجدت نفسها هامشية ، ومعزولة ، ومجهلة ، ولكن إيمان أصحابها مازال راسخاً ينطوي على ثقة كاملة بهذا هو النموذج الحداثي .

وفي وقت مبكر نسبياً ظهر على قنديل عهد الصبور منير ، وفي أوقات متراوحة انتمى إلى «إصاعة ٧٧» حلمي سالم ، ورفعت سلام الذي انشق بمجلة «كتابات» وواصل إصدارها ، وجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن جليب ، ومحمود نسيم ، ومحمد خلاف ، وأحمد ريان ، وإلى حركة «أصوات» : أحمد طه ، وعبد المقصود عبد الكريم ، وعبد المنعم رمضان ، ومحمد عيد ، ومحمد سليمان ، وكان من أصدقاء الحركتين ولید منير ، ومحمد بدوي ، وشعبان يوسف ، وأسامة مهران ، وأحمد الحق ، وحسين حمودة ومن رصفائهما شعراء الصاعية محمد كشيك ، وعمر الصاوي ، ورجب الصاوي ، وعبد الدايم الشاذلي ، ومحمد زكي ، وبيات جاهين ، وأشرف هاجر ، وغيرهم من الشعراء الذين قد تكون أسماؤهم غابت عنى ، من هذا الحبل ، فما أصعب تفصى آثارهم !

في هذه القراءة أتناول شيئاً من ملامح الحداثة عند حلمي سالم ، وماجد يوسف ، وليس في هذا الاختيار حكم قيمي عن أى نحو من الانحاء ، وإنما هي مقدمة ، فقط ، لقراءة مطوّلة عن هذه الحركة الواعدة بدء عصر شعر الحداثة في مصر .

حلمي سالم شاعر الثنائية غير المحلولة

لا أظن أن أية قراءة لشعر حلمي سالم يمكن أن تهمل إشارة

الحداثة تسأول مشعر الوهج عن الواقع ، ودحض لهذا الواقع . فالعلاقة بين الحداثة والواقع علاقة عضوية وليست علاقة طردية ، أو انتكاسية . إنها علاقة نقيضية ، تتضمن الواقع ، ولا تكفى بأن توازيه ، بل توميء باستمرار إلى «واقع - حتم» مائل ودائم التجدد ، دائم المراوغة .

الحداثة ، بهذا المهم ، تواجه الجمهور العريض ، غير التاريخ لا خارجة ، وتتحدى نظم القيم الراسخة والسائدة في كل العصور ، لا لإقامة نظام قيمي جديد ، بل بحثاً عن نظام قيمي - شكلي ومضموني معا - مقدر به - دائماً - في المستقبل ؛ نظام يُخالِل الصان التحديشي وشريكه في عملية الخلق المعنى معاً باستمرار ، ويرأوغها باستمرار ، ويفلت من التفتين باستمرار ؛ لأنه دائماً موضع شك ، ودائماً موضع سؤال ، ودائماً متناقض في داخله ، ومتناقض مع إطاره الاجتماعي ، ودائماً قابل للمراجعة ، بلا انتهاء إلى حل قطعي .

وبهذا المعنى لا أجد موضعاً لإثارة التصادم التفلدي بين الحداثة والثرات ، أو على الأرجح بين الحداثة والتاريخ . ما بين الحداثة والذاكرة ؛ فلا يمكن بهذا الفهم أن يوجد هذا التصادم .

إن مواقع الحساسية الحداثية تنفلت من الثرات - ولعل في قلبه - لكن تتعداه ؛ كما أن الحداثة اليوم وهذا وبما استمرار تحمل ، في قلبها ، تراثها القديم الحديث أبداً ، الذي يتعدى التاريخ .

وفي هذا السياق من الأفكار تصبح مسألة أن الحداثة تقليد أو اتباع للطرائق التحديثية الغربية ، مسألة لا مكان لها ، وتصبح إثارها من قبيل المغالطة أو اللغو الصراح .

ومن هنا يمكن تناول خصوصية تجربة الحداثة المصرية ، والحداثة العربية بشكل أعم .

وإذا كان الحداثيون (أدونيس ، يوسف الخال ، عفيفي مطر - على سبيل المثال) قد حكموا على بيان عقيدتهم ، نظرياً ، ولذلك أهميته بطبيعة الحال ؛ ولكن الأهم ، بل أكباد أقول الشيء المهم أولاً وأساساً ، هو إبداع الحداثيين لا نظريهم ، وخلقهم لا بياناتهم .

وفي هذا السياق ، يجرى المسمى الفني (والنقدى) لهذا الكاتب الذي لا يرى نفسه ناقداً بالضرورة ، بدءاً من «حيطان عالية» حتى «احتفافات العشق والصباح» .

وفي هذا السياق رأى هذا الكاتب تجارب كتاب القصة القصيرة في السبعينيات في مصر ، مع تسليمه بأن الحقب - العفود - لأحبال ليست أشياء مدوّرة مغلفة على ذاتها ، أى أنها ليست متشعبة ، ولا هي موضوعات للاستهلاك والتناول

على أن هذه النصوص النظرية التي تمثل عقيدة حلمي سالم الشعرية ، هو إضافة ٧٧ ، لا أظنها ستكون في حجة عن أن تستكمل بنص لم يشترك في كتابته حلمي سالم ، فيما أظن ، وقد جاء النص في العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٨٢ ، حين كان شاعرنا في بيروت ، ولكنه نص له أهمية :

« بالشعر - مختزجا بالأساطير - كان وهي الإنسان الأول بالوجود ، وما زال للشعر نفس دوره وفصلياته الأساسية في تقدم الوعي الإنساني . . إن ارتباط الوعي بزمنه التاريخي ، وتشكله في عالم اللحظة الحاضرة والمكان الخالي ، يجعلنا نركز على زمنية فعلنا الشعري وأثره في الوقت نفسه ، فنحن داخل الزمن ، ولستنا خارجه . . إلى آخره .

لا تريد هذه القراءة لشعر حلمي سالم في « الأبيض المتوسط » أن تخوض علب المناقشة النظرية لهذه العقيدة الشعرية ، ولا أن تمحص طويلا عن الاجتهاد النقدي الدبوب ، وردود الفعل التي أثارها هذا الاجتهاد ، والتي ظهرت على صفحات « إضافة ٧٧ » نظرياً . وإنما تريد فقط - الآن - أن تصنع هذا الفرش النظري لحاسية شعرية سنرى كيف يكون هو نفسه ، هذا المهم بما هو الشعري هو الفن ، وما علاقته « بالواقع » ، خبرة شعرية ، تجربة شعرية ، ومعاناة شعرية ، وهو نفسه سيكون المضمون الشعري - مهما غضب حلمي سالم على إذا استخدمت هذا المصطلح - أو المحتوى ، أو الموقف ، حسب الاصطلاح الذي يرضيه . فلا شك أن المصطلح ، أي كيان ، لا يعنى ، بالضرورة ، وفي كل الأحوال ، طرحاً مغلولاً للقضية . ولا شك أننا في حجة - تماما - عن أن يعود لنؤكد من جديد أن استخدام المصطلح ليس إلا مجرد أداة ، أو حيلة بديلة - حيلة بالمعنى الجيد - لا شأن لها بحكاية الوحدة الجدلية في القصيدة ، أو علاقة الموقف بالتشكيل ، إذا شئت ، أو بتضافر العلاقات الجمالية البنائية والعلاقات الاجتماعية والواقعية . إلى آخر هذه المسألة المشهورة جدا . أظن أننا عندما نقرأ النص يمكن ألا نتهيب اقتطاع الجزئي من الظاهرة ، مادامنا نصدر من كنية الظاهرة نفسها .

« الأبيض المتوسط » هو الديوان الرابع لحلمي سالم ، فبعد اشتراكه مع رضى سلام في « العربية والانتظار » ١٩٧٢ ، أصدر « حبيبي مزروعة في دماء الأرض » ١٩٧٤ ، و « دهب البزى » ١٩٧٧ ، و « سكندريا يكون الأم » ١٩٨١ . وأول قصائد هذا الكتاب كتبت في أبريل ١٩٧٥ ، وأحرها في أغسطس ١٩٨٠ ، فيما عدا الفصيلة الأخيرة التي كتبت في بيروت ١٩٨٢ . فالمرجع الاجتماعي والسياسي لها - إذن - مائل للادمان ، بل مائل في

- مهما كانت عابرة - إلى « إضافة ٧٧ » ، فهو لا ينتمى إليها فحسب ، بل هو أحد مؤسسيها ، ومنظرها أيضاً .

في العدد الأول ، الذي أصدرته هذه المجلة - الجماعة - الحركة ، في يوليو ١٩٧٧ ، نجد برنامجا واضح للعالم ، بل أحيانا قاطع الحدود ، إلى درجة لعلها أكثر حدة مما يتطلب الأمر :

وتنطلق إضافة ٧٧ من مفهوم للفن يتجاهل - بداية - تلك الحراثة الساقطة : الشكل والمضمون . إن الفن في هذا المفهوم ، إدراك جمالي للواقع ، لا يمكنه عكسا آليا ، بل يخلق بطرائق التعبير المجازي موازاة رمزية لهذا الواقع ، فهو إذن ، موقف وتشكيله ، موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف ، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية . إن أي جهد لغوي لا يصبح - في هذا المفهوم - ترفاً أو تعالياً منفصلاً ، فاللغة - تلك التي لمجد الحاشية والتطور الاجتماعيين - هي عماد الكتابة ، أي عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعي والاجتماعي .

ثم نجد في العدد الثاني ، ديسمبر ١٩٧٧ هذا النص ، صكوكا من « إضافة ٧٧ » حل مسألة اللغة :

« إن اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أدواتنا الفنية الخاصة . وعلينا أن نعود إلى تفجير الإمكانيات اللامائية لها ، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات ، وامتلاك ناصبتها . وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة ، فنياً ، لأن تنظم في سياق من العلاقات الجمالية ، تتفاعل وتتأخم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية . الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً ، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية ، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية .

وفيما بعد :

« . . إن هذا المفهوم - مفهوم الشعر عند إضافة ٧٧ - لن يستقيم إلا باعتبار اللغة ، كأداة ، ذات طبيعة نوعية خاصة ، وباعتبار أن العمل الفني - كواقع ، وليس تصويراً لواقع - له قوانين نوعية مستقلة .

هذا الشعر مثولا قويا ، من البداية إلى النهاية ؛ فقد كانت هذه الحلقة ، كما قلت في موقع آخر ، هي « حبة هزيمة الآمال لكبيرة ، وعقابيل تمزق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتصادم الحارح بين الشعائر المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واقتحام القيم الاستهلاكية ، ولزومة الهوية المصرية ، وازدواجية سلم القيم القائمة على كل المستويات » ، إلى آخر الصورة . وفي إطار هذا المرجع تأتى الإيماءات أحيانا ، والمهامات أحيانا ، مستغنية تحت دوال شاملة ومعمّاة طورا ، أو سافرة مباشرة طورا آخر ، ولكنها ملحة وضاغطة في كل الأحيان .

\*\*\*

منذ أول قصيدة في « الأبيض المتوسط » ( وإن كان ترتيبها التاريخي ليس هو الأول ) بعنوان « بزوغ » ، على صغر القصيدة ، وبساطتها النسبية ، يمكننا نحن أيضا ، أن نلمح بزوغ سمات أساسية في الخبرة الشعرية عند حلمى سالم . والقصيدة قصيرة جدا ، فاسمحوا لي أن أوردتها بكاملها :

حنجرة في الميدان يصبحون  
ترش التوابير باللبان والمسك واللبان  
جسمين حارين  
جسم الفتاة طبع كليم  
جسم الفتى طبع كليم  
يتلاصقان  
يتداخلان  
يتسامقان  
بحجم الميدان يصبحان .  
الكائن الذى لا يخفى ولا يبين  
مهيمن على نوافذ الحضور والاختباط  
هو الكائن - السراط .  
يرشقون في تداخل الجسمين وردا  
يتجمعون  
يتراقصون  
في بهجة البدن المصفى يركعون  
ويستبحون  
يتجردون  
يتلاصقون

نار وأغنية وليمون .

• •

صار الميدان جسدا يدخل جسدا  
إن لغة تكونت  
إن شعبا ابتدا .

لا أريد أن أثقل على هذه القصيدة القصيرة والجميلة بأكثر مما تحتمل . ولكي أقرأ فيها - على الفور - ملمحين أساسيين في حساسية حلمى سالم . هنا نجد التيار الشعبى الذى يلون ، بل يكون ، جل مفرداته ولغاته الشعرية يتجاوز ( ولكنه لا يتجاوز ) مع التيار أو الهمم الاجتماعى الذى ما يفتأ يلح على الشاعر ويفرض نفسه عليه في قصيدة تلو قصيدة ، بعبر هائلة .

هذه الثنائية الأساسية ، إذن ، يمكن أن تراها على أكثر من مستوى . على مستوى أول ، بين لتركيبية الجسدية الحسية من ناحية والتركيبية الجمعية من ناحية أخرى . وعلى مستوى ثان في داخل التركيبية الجسدية نفسها : جسم الفتاة . . . وجسم الفتى . . . والرقصة التى تدور . دائما مثناة ، بينهما . وعلى مستوى ثالث في بناء القصيدة نفسها ، بين الأبيات الطويلة نسبيا ولتكن أ ، والأبيات القصيرة جدا التى يتكون كل بيت منها من كلمة واحدة ، ولتكن ب ، وعلى ترتيب وصح نراه على النسق التالى :

أب أب أب أ

هكذا ، بهرابة تكاد تكون مطلقة ، وإن كانت فيها تنوعات بسيرة جدا . وسوف نجد هذا النوع من « المعمار » ، في معظم قصائد الكتاب ، سائدا ، وواضحا ، بل يكاد يكون أحيانا مسرقا في مخزونه لهذه « المعمارية » حتى نؤكد أن تكون صياء ، مصمتة ، وإن كانت تصل - في أحيان كثيرة - إلى نوع من التوازن ، والرشاقة أيضا .

سوف أقترح الآن ، ومنذ البداية ، أن الثنائية هنا - وفي الكتاب كله على وجه التقريب - تظل غير محلولة ؛ وأنه حتى عندما تصل الخبرة الشعرية إلى طرح صيغة جماعية ، فإنها تطرحها كإحدى كفتي ميزان ؛ كطرف في مثنى ؛ بل إن الصيغة الجمعية نفسها تتشقق دائما شقين . انظر إلى نهاية هذه القصيدة :

صار الميدان جسدا يدخل جسدا ، إن لغة تكونت ( من جانب )  
إن شعبا ابتدا ( من جانب آخر ) . لم يصح الجسدان جسدا  
واحدا يتجاوز شفيه ، ولم تجد اللغة شعبها ، ولا الشعب لغته ،  
بل ظلا مشقوقين ، منعصلين ، في توتر مشدود . ليس في هذه القراءة إدانة ، وليس هنا ، من ثم ، حكم حقيقى . أريد فقط أن أضع هذه القراءة أمامكم ، لكي تعود إليها مرة بعد مرة ، فلعل هذا الاقتراح مما يضيء لنا هذه الخبرة الشعرية .

وإذا كان مما يسهم في هذه الإضاءة أن أشير الآن مجرد إشارة إلى دوال أساسية في هذه الخبرة ، مثل « البخل » ، أو « اللعة » ( اللعة في داخل اللعة - « إن لغة تكونت » ) ، و « الكائن السراط » و « الليمون » ، فلماذا أفعل ذلك لكي أعود إليه بتعصيل أكبر قليلا في سباق من هذه القراءة .

أن يكون سداً في وجه المستقبل الذي هو دائماً احتمالي ، أو على الأقل احتمالي الوجوه والأشكال . على أن السؤال الأهم هنا ، هو ضرورة هذا المقطع الأخير من ناحية منطلق القصيدة الداحل نفسه . هل هو يحمل الثنائية ؟ هل هو حل حقيقي للمشكلة الفنية ؟ هل نجرب أن نقرأ القصيدة من غير مقطعيها الأخير ؟ ألا نرى على الفور إمكانية بل أكاد أقول ضرورة الاستعانة من هذا المقطع ، ومدى ما تكسبه القصيدة عندئذ ؟ هذه القصيدة تكاد تكون معجونة بالحبس الشبقي ، واقتتان الشاعر بالمفردات الأنثوية بل أكثر من هذا أن إضفاء حصة الأنوثة المنجسدة على شق كامل من خبرته ، هو قسمة أساسية من قسومات عمله الفني .

قبل أن نفرغ من هذه القصيدة أشير بسرعة إلى طراز التشكيل المعماري فيه ، وفقاً لمصطلح الشاعر الناقد نفسه ، حيث تتراوح الفقرات ذات الجمل الطويلة نسبياً مع المفردات ذات النغمة المرقصة المتلاحقة الإيقاع ، في نسق أكثر تنوعاً وأدق تعقيداً ، ولكنه ما زال هو النسق الأزدي واجبي البنية :

(أ) موج السماء شارى

(ب) الساحر العالق الموش ..

هذه قصيدة قوية الأسر ، نغمها مضروب ، لو مدقوق على المقفلة كالمالية - إن صبح هذا التعبير ، والصور المتلاحقة العنيفة الوهج ، مرتبطة على فجاءتها وكسرهما للمألوف ، مرتبطة بحبل داخل متين الصفر وثيق الوشائج ، وإن كان يرتجى في مقطع غنة الماء ويكاد ينحل .



أما قصيدة « مرثية الفضاء ونخيله » فهي - في قوام - من أجل قصائد الكتاب وأصفاها ، وأكثرها حرية ، ربما لأنها تقع على شفا هذا الغموص الشفاف ، أو يخامرها نور معتم رقيق ، بحيث يصعب عندئذ أن تختزل إلى تأويل قريب . الدوال هنا غنية بأكثر من طبقة من الدلالة ، وليس فيها نفهم المعنى الثاني . فما هذه المصافير التي تحط عند بزوغ الجراح ؟ كأنها أحزان - أو أشواق موجعة - خفيفة الوزن حقاً ، ولكنها ليست زهيدة أو بحة . ومن المخاطبة التي يسألها الشاعر إن كانت نبهة الشك في البقيس في مستوى ما ؟ لا أظن إلا أنها المخاطبة نفسها التي يتجه إليها الشاعر - في كل شعره - بالسجوى ، وبالسؤال ، وبالالتهم ، وبالحب ، وبالألم ، وبالتحريض أيضاً والاستتغار . هي من خيول حبه التي تطوف في العروق ، الكائن الأثو الخصب ، الذي يقوم في الشعر هنا مقام أرض الوطن المتهمة والمعشوقة والخيرة للشبق والغضب . ومن المسجى - في جمال الاستشهاد ربما ؟ الجميل في الفجعة ؟ العارس الذي أطلق

ومن الواضح أن فك الشفرة الشعرية لا يعنى بالضرورة استهلاكها ، وانتهاك معانيها ، تماماً . المقروض أن يحمل التشكيل الشعري عن طريق شفرته ، من بين طرائق أخرى ، شحنة من الدلالات لا تفض أحكامها مرة واحدة ونهائياً أبداً ، بل أزعج أنه إذا أمكن فك الشفرة الشعرية تماماً لما كانت - من الأصل - شعراً ، بل شيئاً آخر . ولكن سير غور الدلالة ، إلى حد ما على الأقل ، قد يكون فيه إصغاء لموقع الشعر كله من مساحة الدلالات المتشابهة في الوجود التشابك .

ورثان قصيدة : يفعل السماء ، المكتوبة في أغسطس ١٩٧٥

لتؤكد ثنائية الخبرة الشعرية مرة أخرى وعلى مستوى آخر . فنحن هنا بمحضر حوارية بين جسم المنى وجسم الفتاة ، دون أن يُعطى هذه التسمية الصريحة ، وإذا كانت دالة « الماء » ، وهي أساسية في حساسية هذا الشاعر ، لم تبرز إلا هونا واستخفاء في قصيدة « بروغ » : ( ترش الوافر .. جسمين عاريين ) ، فإنها هنا موجهة بحمارة ، تصعد وتهبط ، من السحاب والبحر والمد ودفقة الدماء ، وتواجه في العلاقة الثنائية نفسها ، نقيضا أو مضادا أو وجهها مقابلا ، قوام العشب والأرض والثمار والبقول والبقول . الثنائية هنا بين البحر وهطول المطر من جهة ، والصحراء وشقوق الأرض من جهة أخرى . هذا القاموس الصغير كله ، المكون من صفحتين متقابلتين . هو مفتوح هذه القصيدة .

ومن الأمور الواضحة كل الوضوح ، ذات الدلالة عبر الكتاب كله ، أن المبدأ الذكوري هنا هو البحر والماء والسحاب ، وهو في الوقت نفسه مبدأ الاتحام والمبادرة والصمود والهجوم أيضا . أما الطرف الآخر من الثنائي فهو المبدأ الأنثوي الذي قد يمثل طبقة أخرى من الدلالة ، بالإضافة إلى الأرض والثمر ، والمحصب ، والخصيب ، والتلقى السلي . هل مسجد ، مرة بعد مرة ، إجماع بالوطن ، ومصر ، والجماهير ( أيا كانت فجاجة المقابلة سمياً وراء استخفاء الإجماع ) ؟ وهل نجد ، باستمرار ، حساً بالمرارة والغضب والشجن ، إذ يضع الشاعر ظلالاً من السلبية والانتظار بل الممود - هل الرغم من الخصوبة وشحنة البهجة الكامنة - في هذه الطبقة من الدلالة ؟

مرة أخرى نجد الشاعر غير قادر على مقاومة التفرير - كما لم يستطع أن يقاومه في نهاية « بزوغ » - في نهاية هذه القصيدة : « والاعتناق راية لأهل / والمذ يكتب الآن تلويحاً جديداً لشارق / على هذه المداش السطحة / ويعمل السماء » - كأنه يرى التنازل ضرورة عفيدي ، سواء كان ذلك في سياق عقيدته الشعرية ، أو عقيدته على الإطلاق . والتنازل دائماً مريب ، وتأكيده الفرح بالمستقبل عندما يُقرر ، هكذا ، يصبح متعباً ومغلغاً ، بل يمكن

كالمحار في لجة المستحيل ؟ أحتاج إلى أن أقول إن الشعر الحق يتأخر حتى على هذا النوع من التأويل ؟ وأن كفايته في إيمائه الذي يدرك مباشرة ، ولا معنى لأن يفهم ، فيحشد بالتالي بكل معاني التحديد من الحفاف ومن الصيق ؟

ولعل من أسباب فعالية هذه القصيدة أنها من قصائد الشاعر القلائل التي لم يحصع فيها لقائون من المعصار خارجي ومروص ؛ أي لفكرة التشكيل المستحوذة عليه ، سواء كان ذلك بحق الشعر الداحلي نفسه أو بقهر شهوة البناء ، أيا كان ثمن البناء . تنتهي القصيدة بنغمة رثاء رقيق - ونادرا ما يرق في شعر حلمي سالم :

حروف بارزة على التحيل :

لحلمي غنائك الموجعا

لن يرجع الزمان ما ضيعا

فلعل السياق يسعنا على أن نتعرف دالة النخيل في هذا الشعر كنه ، فهي متكررة كأنها من أعمدة الخبرة الشعرية كلها . ولعل هذا البيت نفسه « حروف بارزة على التحيل » هو أقرب الآيات إلى الدلالة ، وأوضحها فصاحا . لعل النخلة هي نخب الكتابة نصه ، وغثال الشعر ، وثبات الكلمة وموتها ؟ في قصيدة « ش ع ر » : « الشجرة التي تجلوت في عابتي تمنع النحل جثمانا . يستحيل سؤالا . اكتب أولا اكتب ؟ » هنا أيضا فصاح قاطع ، تقريبا . فإذا سمعنا في هذه القصيدة أيضا أن « هذه الشجرة قسمت جميعي ، كأنه انفتحت من ضدين توأمين » ، كان في هذا مصداق الثابتة والانقسام التي هي حصيلة هذا الشعر كله ، ومصداق وهي الشاعر به وحيا لا عجا ومائلا طوال الوقت . وهو يقول : « نخلة ينحل جسمي .. والنخيل يستحيل ليلا - وليل مركب على شكل كون ضبابي .

وكون مهندس على استقامة البدن » . من ميزات هذا الشعر أنه واضح بنفسه وعيا يكاد يكون كاملا . هو أيضا بقدر نفسه يكاد يكون بقدا كاملا . اسمعه يقول : « إذا بنحلة يقطانة تشدى .. صوب سكة البحر أم صوب سكة الصحراء ؟ » . هذا الشد المتوتر الدائم بين شقي الثنائية لا يكاد يبرره فنيا إلا أنه مائل فنيا ، وفي بؤرة الوعي به . في قصيدة « وجوه على قنديل ومرآته » نسمعه : « في حشاي نخيل وينبوع ، سبيل لبقدين » . وسوب نسمعه في قصيدة فينا يقول : « أسماك عظيمة تقول : / نخيل يطرد العاشقين / ويحصن الطحلب السري والسارقين / يحيل مؤهل لرشفة الراشعين » . هنا ، ربما ، تتعقد الدلالة وتكاثف ، ولعلها تعتكر وتعشى أيضا . ولكن لا يمكن أن يكون هذا سؤالا عن الشعر نفسه . والشعر عند حلمي سالم تجربة حياة لا تجربة كتابة ؛ وهذا واضح جدا - ألا يجتمل أن يكون في حكم الأسماك العظيمة ما يشي بأن غسق أسوللو قد

انحسر غاما ؟ وأن الشعر قد صار بالضرورة خشا وآثما - من راوية - وضحية أيضا ؟

أظن أن قضية الجدل بين الشعر والناس هي خبرة القصيدة التالية « وجوه على قنديل ومرآته » ، بل هي أيضا قضية انقصائد الثلاث التالية جميعا : « الصعود إلى المبتدأ الأبيض » ، « ودجى سيد سعيد وغسقه » ، « وش ع ر » . ويتراوح هذا الملم الشمي في هذا المثلث المتقارب من القصائد ، كأن الشاعر لا يني يسأل نفسه سؤالا مؤرقا ومعضا وغير محلول : ماذا أفعل لشعبي ، بالشعر الذي أفعله ؟

في قراءتي لـ « وجوه على قنديل ومرآته » شعر ، حقا ، ولكنه شعر مختق ، ومعتكر ، لم يستطع في ظني أن يتحقق غاما ، أو أن يكتمل . أما أنا فأجرح كثيرا إلى الانصواء تحت أسطورة « الكمال » في العمل الفني ، واستوحى هذا من تراث عربي وغير عربي . وللكمال - إذا حدث وعندما يحدث - حقيقة فريدة بلا شك ، ولكني أسأل أيضا : هل هناك حقا هذا الكمال النهائي ؟ كأنه سمي ، محكوم عليه بالإحباط دائما ، نحو مثل كهف أعلامون العتيق ؟ أليس في الجيشان والتقلب والوقوف في مهاوى التعثر والنقص والسمي نحو إدراك التمزيق والانشقاق والصراع قيمة كبرى أيضا ؟

هذا النوع من الشعر يثير عندي هذا السؤال النقدي الذي أعترف أنني لا أملك عنه إجابة ؟ ولعل هناك أغدوة مطلقة في طرحه بهذا الشكل نفسه ، فلعل الثفت والانكسار والتوتر لا يتحقق - فنيا - إلا بوحدة ما ، واتساق ما ، وهارمونية ما ، على مستوى الصنعة والإلهام معا .

على أي حال هذه القصيدة الطويلة تشكو من قلقة كل قصائد حلمي سالم الطويلة ، وقلقها وتراكمها واندهاشها . لعل نجاحه المرموق - حتى الآن - قد ثبت في قصار قصائده فحسب ، وفي فقرات يمكن أن تعد قصائد ، بحفها ، في تضاعيف طوال قصائده

الملاحظات التي أسوقها على هذه القصيدة هي ، هل التوالى :

١ - المضاطع التي - تلتزم عنة العساء كما لو كانت معروضة عليها ، تسقط في الحفة والتريد والفصول أو الحشو ، كعها شت . مثلا : « كومة من السحيل كفتني وأنشدت صد ما : يا كحيل العين / يا طري السن / يا جل الحسن / انخرج وكن .. » أنجرب أن نقرأها كما يلي : « كومة من النخيل كفتني وأنشدت . اخرج وكن ؟ ونوارن ، معروف على الفور كيف يمكن أن تكون الكثافة والقوة والفعالية في



هذا المقطع وحده . طبعاً أنا أستمعكم معذرة ، فقلعه ليس من حق أي أحد أن يكتب شعر شاعر من جديد ، وليس هذا مفصلي ، وإنما هو مثال أو اقتراح يصور ما أعني .

٢ - في القصيدة عنوان فرعي هو : «سيرالية النحلة» . ويفض النظر الآن عن المقطع الشعري الذي يأتي تحت هذا العنوان ، فإن عمل حلمي سالم الشعري فيه بلا شك ظلال سيرالية ، وإن كنت أشك في سلامة استخدام هذا المصطلح ، في هذا السياق ، شكاً كبيراً . ولكن من الشائق أن نسمع حلمي سالم الناقد أيضاً ، في العدد العاشر من «إضاءة» ٧٧ أبريل ١٩٨٣ ، وفي مقاله بعنوان : «شكل الشعر ، شكل المجتمع» ، يقول :

«في جنة نقول : إن التجربة الشعرية الصوفية - في وجهها الثرى خاصة - كانت أول منطقة سيرالية في التاريخ العربي ، سبقت ظهور السيرالية الغربية الحديثة بما يزيد عن عشرة قرون كاملة» .

هذا يؤكد شكى في استخدام هذا المصطلح ، في هذا السياق . لكن قضية المصطلح الغربي - كما نعرف - طويلة جداً ، ولا متسع لها الآن . أما استلهاكم بمفهوم التجربة الشعرية الصوفية في شعر حلمي سالم وجماعة «إضاءة» ٧٧ ، وعلى الأخص عند شعراء جماعة «أصوات» ، فهو من أهم مصادر هذا الشعر ومن أهم منجزاته أيضاً . إن قصيدة «دهاليري» الطويلة كلها - مثلاً - استلهاهم ناجح - عند حلمي سالم - لهذا ينبوع الثرى . وفي هذا الكتاب وحده «الأبيض المتوسط» أكثر من دليل على هذا الاستلهاهم .

٣ - «الصحرَاء صارت بمستوى حجرق / حينما كنت في صباي أعت بالفيزياء / أخط في مكان السه غاية مديبة / أخط في مكان الفري سحابة / إلى آخره . هذا شاعر مهموم بشعره ، وبالشعر ، واع جداً بهذا المهم ، فهو لا يزال يبحث بالعمق ، بل هذا هو تكتيكة الأساسي ، أو حيلته الفنية الأساسية . وهو من غير شك إجراء سيرالي أصلاً . ولكني أظلم الشاعر حقاً لو تصورت أنه مجرد إجراء . هو في تصوري رؤية للعالم أيضاً ، وتشكيل له - إذا أحببت - في الوقت نفسه . وهو يعود ، مرة أخرى وأخرى ، إلى تلك الثنائية التي تكاد تكون هي تكوين الشاعر : «ماديا في المصوى الدين / حريقة في الله» ، وهكذا . ومن ثم فإن العبث بالفيزياء هو تشكيل أو إعادة تشكيل ، وفقاً لمنطق داخلي سائد ومتسق مع ذاته ، أعني به منطق الازدواجية

التي يراها الشاعر ومعانيها في نفسه وفي عالمه الحسي والاجتماعي والفيزيقي فإني أعني هذه حدود هذا العالم ، وليس لهذا العالم - بوضوح سافر - بعد ميتافيزيقي أبداً ، حتى مسألة : كن ويكون ، أو سؤاله مستعبراً صرخة هاملت الشهيرة : «أكون لو لا أكون» ، كلها أسئلة بلاغية ، وكلها إجابات على الصعيد الاجتماعي أو الحسي أو الشعري أو - في النهاية - على تقاطع من هذه الأصعدة بعضها أو كلها . الحس الميتافيزيقي في هذا الشعر متنى أو على الأقل معتقد غامضاً . هل يؤدي ذلك بالضرورة إلى تصيق رقعة الخبرة الشعرية ؟ ومحدوديتها ؟ ليس لي هذا السؤال ، مرة أخرى ، إجابة ما ، أو حكم ما ، ولعل فيه - مع ذلك - تخميناً ، وتطلعا بعيد الأفق .

في هذه القصيدة مع ذلك أنفاس الشعر : «مرآة عثمت على نيل / وندف / من وجه / بيل» لكنا لا نكاد نتسمها حتى تصيح في الفلقة التركيبية ، والصياغات المائنة ، وتقلب القصيدة ونمزقها .

\*\*\*

قصيدة العنوان «الصعود إلى المتدا الأبيض المتوسط» بحيرة أيضاً ومغلقة . هذه قصيدة ، أو موقف سياسي - اجتماعي شديد الوضوح ، في تشكيل شعري - على الرغم من يبدو فيه من تحدئية مسرفة أحياناً - شديد الوضوح أيضاً . هذا الوضوح مغلف بخلاف شفيف جداً ، مما يسميه حلمي سالم بطرائق التعبير المجازي . لكن القصد المبيت لاستخدام هذه الطرائق - حتى حد الابتذال أحياناً ، والاستهلاك أحياناً - يزم القصد نفسه . قرأت في القصيدة أيضاً ، عمداً محسباً إلى الإغراب ، بوهم الوصول إلى هدف صعب هو هدف المجاز . فهي قصيدة مغلقة جداً - إن صح التعبير - بالرغم من الوضوح الشعرية الباهرة ، هنا لو هناك . فهذا الكاتب شاعر ، في النهاية ، حتى لو كان على الرغم منه .

ليس العيب ، في ظني ، في الموقف السياسي ، فالمهم هنا هو التخلق الشعري للموقف أيما ما كان من أمر هذا الموقف . وليس العيب ، في ظني أيضاً ، في الطرائق التحديئية جداً ، بل أنها ، من نوع استخدام الأرقام والتواريخ مثل : «هل أركض غامضاً فداً : ١٦ - ٦ - ١٩٥١ / خيط بين الأسطورة والسكين» . ثم نعرف من تهميش على القصيدة أن هذا تاريخ ميلاد الشاعر . أو من نوع : «ثم أخذت زاوية ملائمة : / هوية رقم ١٩١٤٢ / مفتة على أسفل الطريق / معلقة على برج محيل» . . . وغيرها وغيرها . وإنما السؤال الحيوي هو : هل تحقق لقصيدة بحق تشكيل أصلاً ؟ أم ظلت مزقاً ، بعضها لأمع وبعضها حار ،

أيضاً جانباً من السلامة على مستوى أبعد وأشمل وأعقد مما يبدو . ولكن ربما كان المهم أن نقضى هذه الدلالة ، إن صحت قرائق ، في هذا الشعر .

\*\*\*

في القصيدة التي نحن بصددتها ، نقرا : أراقب : / شجرة صاعدة ورواغة ، مربوطة في بطاقتي الشخصية / هذه اللغة المصادة - العلم / أساءل : هل هذه اللغة الصاعدة - صاعدة ؟ ولا بد أن نذكر أن العلم كان قبلاً في القصيدة ، وأنه سوف يتمزق ، مزقة في «الدق» ، ومزقة على مائدة في خيمة عن الطريق الصحراوي . وسوف نقرا في «شرح» (سمعتي أقول في ميري : أهله الأرض لعة جديدة ؟ ثم تأتي على الفور ثنائيته التي لا تريم ولا تتحلل . أنت منثور لقطعتين / : طعنة العشق والكلام) . أما نحن فقد عرفنا أن العشق نفسه مشق عن نفسه : «حامل رصاصة فعليه منشطر الواحد الكمال شطرتين : عاشقاً وممشوق» . وحتى اللغة - الفعل ، أو اللغة باعتبارها فعلاً ، مارالت مقسومة قسمين ، أو منشقة في طريقتين : «سمعتي أصبح في سؤالي : أكتب أولاً أكتب ؟ ومازالت الكلمة المفتاح هنا معي : أصبح في سؤالي . . لا أجد طريقاً واحداً . . لا أحل الثانية .

هذا من ناحية .

أما قسمات قاموس الشاعر نفسه ، (ولا انفصام لها ، طبعاً عن رؤيته ، لا حاجة به أن أعود فأذكر) فيمكن أن نراه كما يلي :

١ - ما يسميه هو طواعيه اللغة . فعل أنه يمتنع من لغة التراث ومن رؤاه بالتالي فإنه لا يتردد في أن يستخدم العاصية المصرية . ومن الممكن أن نناقش مشروعية هذا الاستخدام ، فلهذه أحياناً قليلة غير مبرور في حسي على الأقل ، وإن كنت لا أرى عصابة في معظمه ، بل أجد فيه أحياناً نكهة ما ، وموسيقية ما ، قد لا تتاح للاستخدام القائل القصيح . والأمثلة كثيرة : منها : رحة السياه ، الغامق المعلق ، حارقاً ، عماره ، برجة ، شوفون ، مطلق . . وهكذا .

٢ - على الرغم من أن لغة الشاعر تشكل في شق أساسي منها ، من إشارات أو دوال أو مفردات شبيهة صراح ، وحسية ، بل وعاكسة على استقصاء الحسية إلا أنها لا بقية ولا حسية بذاتها ، يجرسها بتشكيلها المادي واللغوي ، أعني أنها تعتقر تماماً - بل تعادى بوصوح - العنصرية الداخلية في قوام اللغة ، خصوصيتها ، لدونتها ، طرواتها ، ملاءمتها ، كل ذلك معنى عمداً ، بل مكسور عمداً . أي أن الشاعر يختار

ولكنها مزق متجاوزة ؟ ثم إن هناك عيباً لا يخفى ، ولا يمكن أن يعتمر ، بل هو تدمير للقصيدة في نهاية الأمر ، يتمثل في استخدام الكلمات الفلسفية دون أن يكون لها أدنى دلالة شعرية : «ترنسد ناليرم» . . «والنيرفانا» . هنا مزلق من أخطر مراتب الشعر الحديث . ليس في القصيدة ما يرمي ، ولو من بعيد إلى المفارقة أو التماهي الفلسفي بأي من صور تطوره في الفكر العربي ، لا إحقاقت الكلية بشكل مطلق والضرورية بشكل مطلق ، ولا العلاقات الأبدية المستقلة عن اشتباك الحوادث وارتباطها ، مجردة عن شروط المكان والزمان ، ولا الجواهر الثابتة والحقائق المطلقة القائمة بذاتها ، ولا التماهي عن كل المقولات ، القبل عن كل تجربة ، حتى عن كل مبدأ ميتافيزيقي ، وهكذا . والميرفانا ليست مجرد العدمية - ويبدو أنه المقصود من هذا الشعر - بل هي عقيدة كاملة ، وميتافيزيقا كاملة ومعقدة . أيسمح باستخدام هذه الكلمات لتدل على معان قريبة جداً وسهلة جداً ، كما يظهر أنه المقصود هنا ؟ وهي كلمات مع ذلك تأتي في سياق العوانات للمقاطع ، فليست فقط مجرد فضول ، بل هي انقسام ونشويه .

في هذه القصيدة أيضاً تكرار من لوازم علمي سالم التي أخذت ينفي أن يمكن عليها حقاً ، وينقلها ويحصر ضرورتها . التكرار تكنيك يمكن أن يكون فعلاً ومعبراً ، ويمكن أن يصبح مجرد لغو . هل اقترح على الشاعر أن يصبح أكثر لصوت إغامة الدخيل الذي يأتيه - بما يشبه أن يكون عميقاً وإن كان غير ذلك - بدلاً من أن يفرض ما يسميه القوانين الخاصة للقصيدة فرضاً خارجياً ؟ .

\*\*\*

أطس أن سياق الحديث يدعوني الآن إلى تناول اللغة عند هذا الشاعر بشقيها : أولاً - دالة «اللغة» في داخل اللغة ، وثانياً - ملامح قاموس الشاعر ، أي لغته الخاصة .

نحن نذكر نهاية قصيدته الأولى بزوغ : «إن لغة تكونت/ إن شعباً ابتداء» . ومنذ هذه البداية نستشعر أن دالة اللغة هنا تتجاوز المصطلح عليه إلى ما يمكن أن نركله اللغة - الفعل . ليست اللغة هنا ، قطعاً ، مجرد كلماتها ، ولا حتى سياقها الاجتماعي ، ولا علاقاتها الداخلية ، بل هي ، في ظني ، فعل . وهي ليست فعلاً شعرياً فحسب ، بل هي ، بما أنها فعل شعري ، فصل اجتماعي ؛ فليس طبعاً ثم فعل في فراغ . وعقيدة الشاعر كلها - ومحامته - بل ربما كانت عقيدة الشعر الحديث كله ، هي أن اللغة فعل اجتماعي ، ليس بديلاً عن مظاهر الفعل الاجتماعي الأخرى - كما هو واضح - ولكنها ، على الأقل ، جزء من هذا الفعل . ولست بصدد مناقشة هذه العقيدة الآن ؛ فلعلها أدخل في سياق الرومانتيكية السياسية إن صح التعبير . ولكن لعل فيها

استخدام هذا التكنيك ، إلا أنه - كما هو واضح - تكنيك رواج وخطر ، ولابد ما يتجاوز الإبهار واللمعان الخارجى إلى قيمة شعرية كامنة وأصيلة .

أما غنة القنات فسوف نتناولها بما هي جديدة به من مناقشة ، بعد أن معرض لقصيدة « ش ع ر »

وأظن أن هذه القصيدة - وهي من عيون أعمال الشاعر - أقرب أعماله إلى الوفاء بهم أساسى في خبرته ، فهي في النهاية نوع من التوحد الصائى والمعمد معاً بين الشعر والشاعر . ولعل تكنيك الحوار المتخذ أساساً للبناء ، وأنواعاً أخرى داخلية من المزاجية ، والمقتنيات الجزئية المنثورة بحلق وأحياناً بإلهام - لعل ذلك كله قد أسهم أخيراً في حل الثنائية الأساسية ، أو رآب الانشقاق الأساسى ، الذى كان في الغالب يفصم الرؤية والتشكيل في كثير من قصائد الكتاب . هنا يقول الشاعر مفصلاً مرة أخرى عن نقد للشعر ورؤية للخبرة معاً :

رأيتنى أمتد حتى أصبح اشتباكاً مع الوجود

إذن فقد سقط السد الذى كان يفصل فصلاً صارماً بين طرفى الثنائية ، وسار الشاعر مسيرة تأخذ باللب حقا ، عبر تطورات درامية يكاد يلحن نبضها ، حتى انتهى إلى ( صرخت القصيدة )

وواضح جداً أن مسيرة الشاعر نحو صيرورته هو نفسه القصيدة تمر بأطوار متعاقبة ومتداخلة معاً ، وحرف الوصل السائد هو حرف العطف « الواو » ، وليس - كما نراه يحدث كثيراً في القصائد الأخرى - حرف التفريق والثنائية « أو » : « أنا خائف وفرحان في خوفى » - « والكهوف مظلمة مضيئة » ، « و » الغاية الجموح مكشوفة خبيثة » ، « و » مهجنى جبانة جريئة » ، « و » وهكذا . صحيح أن الثنائية الأصلية مطروحة ، وليست منسية ولا منفية ، وهو ما كان ضرورياً وأساسياً ، ولكن السعى نحو التوفيق والتجاوز يبلغ من الصفاء والدقة ما بلغه أيضاً في فترة من أجمل فترات ديوانه السابق :

تقول اسكندرية لى : تضمصنى

لأنت الجنين والحنين ، والقاتل البرىء

لأنت جزئى الضليل .

وفي « ش ع ر » ، يبدو استلهم « النعري » مصدراً من مصادر التراث المعنى ، مستوحياً ومتشلاً و « معصوماً » إذا صح التعبير ، وحصلاً لهذا الشاعر لا بغيره . ومن استلهمات التراث التى استوعبت لتتحول إلى شعر حديث ، تلك المقاطع التى تقول - من غير أن تقول - إن الشعر هو نبوة وليس مجرد نبوءة . لكل ما فى النبوة من آلام عاترة وحرارة دوية ، وتجاوز للألم

ذلك ، يصح إسفيناً بين الدال والدلالة . انظر هذه الأمثلة ، مأخوذة عمراً ، عبر الكتاب كله : ( العشب في الأنداء - واحصد الرحم - جسمى الطرى مفتوح فيا عشيقى العمى هدس الخليج - كنت ترشقين لحمى بفتنة الخائفين - أكشط الدمل الذى على سرقى - يزرع الثلثين قنين - أجدنى إلى ساقىها المهندستين - صاحت : أكون في انمراحة الأسطوانة الحارحة - نهذاك رائقان - هد - نهر يتفق ، ملتئم يتمزق ، خلجان تتحقق . . ) وهكذا ، نلاحظ أنه كلما جاء الدال المشيقى أعقبه على الفور صوت حلقى حاد : كالعين والحلم والقاف ، أو على الأقل صوت طبقى ( أى من أقصى سقف الحنك ) مثل الكاف والحاء ، أو ما يسمى أحياناً بحروف الفلقلة . وباختصار أصوات حشة جامعة حادة . إليك إذن - إذا لمحييت إردولجية أخرى ، وانفصاما آخر ، وشذوذاً آخر . هل أن لغة حلمى سالم بنوع من التعميم - وفيها هذا غنائيات التى تقف على طرف آخر ، مرة أخرى ، لغة في الغالب ناتئة الضلوع ، ثاقبة ، ذات حوار قاطعة .

٣ - ولعل حسه بهذا - واهياً أو غير واه - هو الذى يدفعه لأن يوازن بينها وبين شيتين : الأول ، استخدام المصطلح الفلسفى والمهندسى والجغرافى والنحوى ، فى مقارنات مجازية أيضاً ، لها حدتها ، وفيها انكسارها . والثانى ، هو ما يسميه طنة الغناء ، وما سوف نسميه هزج الألفاظ ، أو هوية الأرابيسك .

أما استخدام المصطلح بأسلوب المقارنة السريالية ، فلا يحتاج إلى تدليل ، فهو شائع على مدى هذا الكتاب والكتاب الذى سبقه :

( أمضى على صهوة الفعل / صوب صهد شمولى وسبع . أحدث رواية ملائمة . الوقوف بين الحرافة والمادى . نوق مهرولة صوب المهيول . وتيهى بزبد وذات إننى أبهى / ناركا خصوصيتى وتاريخى نبرق أبهى . صيحة أنثوية لاشتراكية الصراع . فجيلة أيديولوجية خاصة بالفردى والشولوخ ) .

ومن « سكندريا يكون الألم » : ( حوريق من الصلصال الديكتاتورى - تفرص المجرى المياهى صوب ضمير الاستاتيكية العقيم - وصاحت في عريها الاستراتيجى الفريق - أنهىء المشولوجية الرعوم في ملائق ) . وهكذا . وواضح أننى إذ استقطع هذه الأبيات من سياقها فإنما أوتكب جريمة تمزيق لا تكاد تتطابق . ولكن أجد العنر فقط فى أننى أشير إلى خصيصة فى لغة الشاعر ، وقد أشرت إلى موضع واحد لم يكن فيه استخدام المصطلح الفلسفى - على الأقل - ناجحاً . ويتراوح مدى نجاح

والمعاناة في سبيل مجد مؤثّل :

دثريني دثريني  
ورطبي لي جيبى  
النار في هبون  
والريح في بقبى

أظن هذه القصيدة أيضا من مولد الإيمان عند جماعة « إضاءة ٧٧ » ، فهذا المقطع لا يخطيء في أن يذكرن بشعر « ماجد يوسف » بالعامة ، عندما يقول :

آآه زملون زملون  
من حروفي ومن فنون  
في مغارات المحاولة  
البلابل دخلون

كتبت في مركز اطلاع بني  
بنياودايرة المعارف اسلامي

وعند « ماجد يوسف » أيضا نفس المعكوف هل استكتاه قضية الفن أو قضية الشعر ، ونفس الخبرة بأن يكون الشعر هو نفسه موضوع لشعر وتشكيله معاً والشاعر هنا يمر عبر مراحل لصعود والدخول والكشف - مفصلاً عنها كلها - هذه الكلمات ، وعبر « ش ع ر » من السمر إلى الذات إلى « وأوطاء نون .. نار ودم » . ولكنه يعود في دورة كاملة غير منقصة إلى صبر ورثه - هو - القصيدة . هذا التوسل - إنذار - ليس مفروضاً وليس مسبباً وليس - أساساً - مصمماً أو مسدوداً ، بل هو توحيد عبر التفتت ، وعبر الكائن السراط بين الأسطورة والسكين ، الأمر الذي يتكرر في الشعر كله أكثر من مرة .

أما (البرتقالة) فواضح جداً أنها من هند « أبو الليبر » ، بوراً وبراءة ، وهي ماثي نيزع لنا بأسفة وملئة بمصارة البهجة :

أنقص من أبر ليلير ليمونتين فانتحين :

(الافذة تمتع كبرتقالة - ما أجمل فاكهة الضوء)

وهي أيضاً من الدوال الشوايت في نسج الشعر أو في عصويته ، وهي مما يعتمد عليه بنجاح في كتابه كله كان « حلمي سالم » في : (سكندريا يكون الألم) يتهل :

أعطني شعراً صيفاً

أعطني لحناً كثيفاً

أظن أن ابتهاقه قد استجيب له ، وأتينا هنا حقاً بإزاء شعر صيف وكثيف .

قصيدة (خطوات) تثير على الفور للمشكلة التي لرجأتها حتى الآن ، مشكلة الغنائية عند حلمي سالم ، وعند شعراء آخرين من جماعة «إضاءة ٧٧» ، حيث تصبح عند شاعر كحسن طلب - مثلاً - أكثر من مشكلة .

تصادفنا المقاطع الغنائية - بل المرقصة الإيقاع - كثيراً عند حلمي سالم ، بل هو يعتمد عليها في معظم قصائده عنصراً أساسياً من عناصر التشكيل . وفي ظني أنه يفتس بهذا المعصر فتاناً ، ولكنه - من ناحية أخرى - يعتمد إليه عمداً ويكفي الآن أن أشير إلى مفتاح قصيدة (خطوات) مثلاً :

تا تا تا

حصان فرح بقلبي يبدأ انفلاتا

تا تا

تراقصت هبونه - حصان البهيج .

- حين غازل البناتا - تا تا

لولة طفولة تعني انتباهه إلى نطقي وأني

ولولة طفولة تعني إلى حريقتي وآهني

الضاتا تا تا

وسأكتفي بأن أشير إلى مقطع من «فضة من أجل فيينا وقبران» يقول :

واه وى

كوة كوت كليمها الكلم كى

وغابة غوت غريبها الغريب غندرة ولى

واه وى

أقوى عالمي القمى قى

وها مدائن الميولة التي تميل مى

فاى جنة هل يدى أنى

واه وى

وفي قرائن هذه القصيدة «فضة من أجل فيينا وقبران» أقول إنه ليس لدى مشكلة مع هذا النوع من المعالجات اللغوية على الإطلاق ، إنما المشكلة هي التفريق الدقيق : الخط - الشجرة ، أو بتعبير الشاعر نفسه ، الكائن السراط بين تفجير طاقة اللغة وانتعاش قواها المكونة من ناحية ، وبجرد التسمية والتوشية والتفريق الرحرفي ، بين الاقتحام من ناحية ، والشميق من ناحية أخرى ، بين تطويع إمكانات اللغة تطويعاً بأن عن روح الشعر المستمر الغلاب ، وبين الخصوع لـ أسحبه غوية الأرابيسك ، بين العثور على النغم الدقيق المحكم ، وبين مجرد المزج باللغة - ولا أعني مجرد المزج المروضي ، بل المزج بمعاء الآخر ، أى مجرد تدارك الصوت في حمة وسرعة ، مشتقا من شفة وقع قوائم الخيل وسرعنتها .

وحلمي سالم في شعره ، يأتى بلغة الأرابيسك ممتزجة بالحزن . يقول في «سكندريا يكون الألم» : (تخاديت ولكائنات والحزن الأرابيسكي والغزارة) ، أو يقول : (اكسار التوارى مع

عليه . وتبدو القصيدة نسياً متعرجاً من التراكيب اللعوية ذات الجرس الصوق المعلق بالجناس المجازي والتكرار المعطى ، إلى آخره .

وسوف أختلف اختلافاً كبيراً مع هذه الرؤية لصراحة ، فزعمي أولاً أن حلمي سالم لا يقدم لنا عالم الحس بما هو عليه ، بل لا يقدمه إطلاقاً ، وإنما يحمل التراكيب الحسية عنه دلالات تجريدية وعقلية . وقد قلت من قبل إن اللغة عده - بما هي لغة ، مادناً يصدد هذه التعبيرات - ليست لغة حسية ، بل لغة تتناول الحسية بأصابع جافة وقاطعة . وكذلك أزعج أن همومه الشعرية هي أساساً وجدان متسلم به - شعورياً وقتياً - بالأم الوطن ومشاكل تخلق الحس بهذه الآلام في تشكيل نبي . أم أنا فأرى في حلمي سالم شاعراً - وشاعراً هي الكلمة - سياسياً بالدرجة الأولى . وإذا فهمت مشكلة الزمن التي ألدها جمال القصاص ، فإن حلمي سالم يحس الزمن ويعانيه - عن المستوى الشعري دائماً - في مضامين ليست شاردة بل شاملة ، وقد تكون مخترلة جداً ، ولكنها تحمل حساً بما يستعص عن مجرد مرور الزمن المرمى ، ربما تستشرقه اللحظة الآنية في وقت معا . إني أزعج أن ما يسميه جمال القصاص « بالتزلف الميريالى » ، والانفصال بين مستويات الشعور واللاشعور ، إنما يتعلق بوضع مواقع يجترئها من عمل حلمي سالم ، ولكنه لا يرى العمل بوصفه كلا ، ولا يقف عند مواقع ناجحة جداً ومثقلة بالدلالات الأصغر .

لن أتوقف عند « فضة من أجل فيينا وقبران » كثيراً فقد طال حديثي ، وإن كنت أراها قصيدة من أهم قصائد هذا الكتاب . سأشير فقط إلى أن الخبرة الشعرية هنا تتناول أساساً قيمة مطروقة وقديمة - التدهور والتحلل الغربي كوهاء لتجربة الشباب المصري والعربي في الغرب مرتبطة بمناخ من الردى العربي العام . وهي مرة أخرى رؤية اجتماعية وسياسية لاجعة ولادعة المرارة . وتتجسر في القصيدة صور العنف الشبقي في صناعة قياسية السخرية ، إلى حد تجزئ الذات وتشرعها بلا هوادة . ويتراوح التشكيل بين الذروة وتقيص الدروة ، في إيقاعات مفادحة وحادة . ومع ذلك فكلم كنت أتمنى أن يخصص جوهري الشعر العفيف هنا من أعياء القصائد الطوال عند هذا الشاعر . الاندفاع والانتساع الذي يجعل قوة السج تشف وترنم كثيراً في بعض المواقع ، ثم قيود التقية وتكرار الإيقاع الذي يعيد القصيدة - في بعض المواقع - إلى شبك الشعر العمودي من الباب الخلفي .

إذا كان لي الحق في أن أقول للشاعر شيئاً - وأنا أعرف ليس لي هذا الحق في النهاية - فإني أقول له : كيف أكثر ! قطر أكثر ! قاوم غوايات الإطبات وقبعة الموسيقى المفروضة من الخرج !

الأرابيسكي الحزين / شاعر قال : تدحل الدوائر الخطوط إلى آخره

ويجبل إلى أنه هنا يعني شيئاً أكثر من مجرد الأرابيسك التشكيلي - وإن كان يفيد من المصطلح . ولكن الإجماعات الأندلسية والأرابيسكية هذه تأتي ، عندما تنظم في تشكيل القصيدة شيئاً مرفصاً ، وفي الغالب خفيف النغمة ، بل الخطر الخفيفي عندما يزلق إلى ملازمة السمسة ونعومتها ، ومن ثم يعقدها حرارتها ، لأنه يصفى منها كل دماء المهم الذي ترتبط به دلاليًا .

ويقرن بالأرابيسك - بما هو عنصر تشكيلي - التكرار . وتكرارية الموسيقى أيضاً مغوية وغدرة . فالسمسة والزخرف ، هي أساساً تجريد . والتجريد يمكن أن يكون قيمة فنية ولكنه على الأقل في هذا السياق - يجب أن يبقى قيمة ثانوية ، لا يُسمح لها بالظهيان .

يقترن بهذا أسلوب يعتمد التأكيد بالمصدر والانساق وراء سحر القافية . والقافية عند شعربنا تكاد تصبح - في أحيان قليلة - مجرد تسجيع ، وليست تفتية ، حتى ليضع في حباله الاعتساب الشعري ، إذ يؤدي الانصباع للقافية إلى تجريد وفصول وحشو يؤدي الشعر - كما هو الشأن في الشعر العمودي الرديء .

هذه كلها مزالق النغمة التي قد يكون افتتان الشاعر بها - إلى حد المعبدة والمعبث - افتناناً قاتلاً للشعر ، وإن كانت في هذا المجال ألقى باهرة وممنعة . أما أنا فلا أقول له : حذار من الأرابيسك ! وإنما أقول بالتأكيد : حذار حذار من غواية الأرابيسك !

إذا كان كل ذلك صحيحاً ، فإنه لا ينبغي مع ذلك أن الممنعة والتكرارية ، والتقنية المفروضة ، كلها قد تصوع تفاصيل حسوية في التشكيل ، ولكنها طوال الوقت تأتي في سياق رؤيته الأصبية ، وتندرج على مدارج همومه الشعرية . إن اختبار الشعر الحديث كله - وأعلى المرحلة الحديثة حقاً من الشعر الحق ، بعد الشعر العمودي وبعد شعر التضميلة - إنما هو بالذات في هذه المشكلة التي لا بد أن يواجهها ويحلها شعراء هذه المرحلة ، أمثال شعراء إصاعة ٧٧ وشعراء أصوات وغيرهم . وأظنهم على وعي بالمشكلة ، فمن نرى جمال القصاص - وهو زميل حلمي سالم وصديقه وفي داخل إصاعة ٧٧ - يقسو على حلمي سالم قسوة لا أكاد أجروا أنا عليها . حيناً يقول عنه ، متحدثاً عن « سكتورياً يكون الألم » في العدد الثامن من إصاعة ٧٧ ، أكتوبر ١٩٨٢ : « الإيقاع عنده غالباً ما يقف عند حدود الدلالة الشعورية للصورة الشعرية ، فلا يقدم لنا سوى عالم الحس بما هو



وهو نفسه يعرف ذلك ؛ إنه يقول لنا .

هل عاد لا نقلا لئلي أن يقول :

صافية أراك يا حبيبتي كأنما كبرت خراج الزمن ؟ -

عهد من الغناء فات .

فإذا كان عهد القصيدة المعصومة قد انحصر وانهار العمود الشعري العتيق ، بل إذا كان عهد القصيدة التعيلية قد فات حقاً ولم يكن إلا الشفق المنبئ بإشراق الشعر الحديث ، فإن مسئولية هذا الشعر الحديث ، الذي يعتمد موسيقى خفية ومرهقة لا اتصال فيها عن موسيقى العكرة ؛ الموسيقى التي تتراوح بين الحركة والسكون - لا بالمعنى الإيقاعي فقط ، بل بالمعنى الأعمق للحركة والسكون ، بلا اتصال - هي مسئولية جادة ، وكبيرة .

ماجد يوسف شاعر من أهل مصر

لا أريد أن أهد هنا بأن ألتزم قواعد صنعة النقد ، والدرس الأكاديمي ، العلمي ، الموضوعي ، المنهجي ، أو ما شئت من صفات ؛ فأننا ، حقيقة ، لا نجد هذه الصنعة ؛ وإنما أريد أن أهد بأن أفكر ، كتابة ، بصوت عالٍ إن صح هذا التعبير . وأمل أن يكون هذا النوع من التفكير أيضا ، نوعاً من المشاركة في الخبرة الفنية ، نوعاً من المشاركة في إعادة خلق هذه الخبرة . وفي ظني أنه إذا كان العمل الفني قادراً على تحفز هذه المشاركة ، وإثرائها ، فتحت علامة أصالة ، وخصوبة ، ومن ثم فإن الثأملات التي أثارها عندي قصائد ماجد يوسف هي ، في هذا السياق ، تأملات ، لا أكثر ، أو اقتراحات للفهم ، أو مشروعات للمشاركة في الخبرة ، أو محاولات للدخول في ساحة مشتركة من العناية . والعناية هنا بالمعنى الطيب ، بمعنى بذلك الجهد في سبيل الوصول إلى رؤية .

والحقائق ، أو الوقائع ، أولاً ، أشياء ، صلبة ، كما يقال . نحن هنا مع شاعر يكتب باللغة التي لا أعرف إلا أن أقول عنها لغة أهل مصر ، والجانب الأول من هذه المسألة ، هو بالتحديد ، هذه اللغة . لا أريد أن أسميها اللغة العامية لئلا ؛ أولاً ، لأن في هذه التسمية نوعاً من التعالي للوروث الغالي . وأرجو أن نعلم من «القبائل الأكلشيهات» ، وأن نتوقى التعالي . والسبب الثاني والأهم ، أن هذه اللغة هي أص لغة مية ، أو على الأصح أداة فنية ؛ فليست هي اللغة التي يتحدث بها عامة الناس ، في شئون معاشهم أو مماتهم . هي آخر غاما . هي أكثر من اللغات التي تستخدم في بناء عمل فني ، وأكثر من المادة الخام التي تستخدم في تشكيل عمل فني ، وأكثر من الكلمات والمفردات التي تستخدم في وصف عمل

فني . ومع ذلك فلا ننسى أن قواعد هذه اللعبة أو أجروميتهها ، فضلاً عن روحها أو مذاقها أو لفات تعبيرها ، هي قواعد لغة

ما يعني الآن هو أن أشير إلى حقيقة ما واقعة ، هي ظاهرة الشعر المكتوب بهذه اللغة . لم يعد اليوم بإزاء مجرد تجارب عابرة ، أو اقتحامات محدث ونمضي ، أو شطحات فردية ، بل أمام ظاهرة حقاً لها وزنها . ونحن نراها في السبعينيات من هذا القرن تحتشد . لا أقول تنصخم ، بل أقول تتأكد ، وتجتذب حبرات متزايدة بأعداد متزايدة ، أي أن لها بحق جاذبية خاصة ، وقوة شد خاصة ، ومقدرة خاصة .

ومنذ أن دخلت هذه اللعبة ، لغة أهل مصر ، وأرض بلوتولانده على يد لويس عوض ، في أواخر الأربعينيات ، لم يعد من الممكن أن نعدّها ، مجرد لغة «عامية» أو لهجة «متدهورة» من لهجات اللغة العربية الفصحى - لو حتى لغة «العامية» ، بمعنى لغة «الشعب» ؛ ولم يعد من الممكن أن ينظر إليها أي إنسان من عل . ومنذ ذلك الانتحار القديم ، البهيج ، الذي مازال حتى الآن محفوقاً بالخطر ، بدأت لغة أهل البلد ، تحمل بحق في سياقها الفني أعباء العصر ، وتكسب شحنت ثقافت .

ووضع صلاح جاهين بعد ذلك صيغة رباعياته ، وهرف ما بين الطين والفر من صلات القربى الحميمة ، أي حرف ما بين المادة الخام الطيبة للخبرة من السنة أهل البلد ، والمهموم الفلسفية المحض ، من إمكانات للتقارب بل للاندماج أحياناً ، على الرغم من الحدود التي تفرضها صيغة الرباعية نفسها ، بفنائيتها الملزمة .

ثم جاءت الستينيات ومضت ، وبعدها السبعينيات . وفي خلال عقدين من الزمان تأكدت - في ظني - ظاهرة هذا الشعر المكتوب بلغة أخرى هي غير العربية الفصحى . واسمحوا لي أن أقول لغة ، فلا أظن أنه يوجد حقاً «طائفة» في تناول هذه المسألة ؛ لأن هذه الظاهرة موجودة ؛ هي حقيقة ، أو واقعة صلبة .

الملتج الأول في هذه الظاهرة ، أو في هذه اللغة - الظاهرة ، إن أمكن القول ، هو أنها ليست لغة الشعر الشعبي القديم ، ولا لغة ما اصطلاح على تسميته بالزجل . ليست لغة شاعر الرماية القديم ولا شاعر المواويل ، وليست لغة بيرم التونسي وحسين المصري وأبو بوشنة ، لا بمفرداتها ولا بجمومها ، لا بالفاظها ولا بشركياتها ، لا بموضوعاتها ولا بمعالجاتها . ومرة أخرى لا فصل هناك ولا تفرقة ممكنة بين احائيين العتيدين ، جديين الشكل والموضوع أو الغالب والمحتوى ، أو اللفظ والمعنى ، إلى آخره . هذه مجرد تفصيلة اصطلاحية ولا داعي فيما أظن لتخوض فيها .

من ناحيتها ، صوتا له وحده . وأظن أن هذه علامة فارقة من علامات الشاعر الحق .

وصوته منذ الآن قد أخذت نبراته وإيقاعاته تتحدد . بدأ يخلص من شرفة التكوّن والتخلّق ، وينمّص عنه عقد الحرير الذي ارتبطت به ولادته ، من أصلاّب أسلافه الأقربين . والذي يعرف أشعار ماجد يوسف الأولى لا يمكنه أن يحظى نبرة شعراء مثل صلاح جاهين ، وعمل الأحص سيد حجاب ، تتسدل إلى صوت الشاعر وتمتزج به ، لا في المصوم العامة ، أو الاهتمامات العامة فحسب ، بل في مفردات اللغة الشعرية كذلك ، في التعبير عن طريق البحر ، والسبك ، والمروسة ، والشباك ، إلى آخر هذه المفردات ، بل في الصياغة نفسها . ويكفي أن أشير هنا لمجرد التذليل ، فما أظن أن هذه القرابة بحاجة للبرهنة ولا حتى للجدل ، إلى بيتين ، عشرت عليها على وجه السرعة دون بحث ، من الشعراء :

فعندما يقول سيد حجاب :

صوتك ضفيرة حرير يفرش سلال فوق حيطان الدير

ويقول ماجد يوسف :

لما لبسنا يجلد ضفائر غربته في هيبكي لمن من الأسى ح المرء  
شباكي فوق بحور الليل

فنحن هنا بإزاء شاعرين منفردين متميزين ، ورؤيتين شعريتين لكل منهما وجوده . بل حضوره ، ولكننا أيضا بإزاء نوع من سيطرة صوت الشاعر الأول والأسبق ، وتأثيره

ولا أظن أنه يمكن أن يكون هناك خلاف حقيقي حول هذا التأثير ، أو هذا النسب إن شئت ، على مدى الديوان الأول ، فيها أحرف على الأقل ، لـ ماجد يوسف . ونظرة سريعة ، في تحليل القصيدة ، عند ماجد يوسف من ناحية ، وصلاح جاهين وسند

وأريد أن أقول إن هذه «السذجة» - الظاهرة أو اللغة - الحديث أو «اللغة» - الواقعة لها قوانينها الخاصة التي ابتدعتها لنفسها ، فهي تزداد غنى بما تمنح من المصادر والينابيع المتاحة كلها ، ومن الفصحى التقليدية والحديثة ، ومن مياقات العلوم أو المسمعات ، ومن مفردات المتفنين الأتية ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، من اللغات الأجنبية على السواء ، ولكن الأهم من ذلك أنها لم تعد لغة أدب تقليدي - حتى في داخل إطار العامة . ولم تعد أداة للنقد الاجتماعي الصريح المباشر ، ولا لغة المتعة بالوصف الاجتماعي المزهف ، كما كانت عند بيرم في إبداعاته المتميزة ، مثلا ، بل دخلت الآن إلى ميدان الشعر ، الشعر كما تعرفه حساسة العصر كله ، ودون أن تصيق بها مواضع اللغة . إذن فقد تأكلت يفاعتها ، وأثبتت لنفسها أصولها وأنسابها وقرباتها ، على أيدي مجموعة من شعرائها الذين يضربون في تيه ، لأنه غير مطروق ، ولأنهم يحتفظون درويبا كانت مغلفة ، ويكشفون فيها مايع كانت مسدودة ، ويذكروننا في ذلك بأهراق حية في الدماء برغم الصروف والمحن . وأنا لأهم أن القرابة الحقة إنما تقوم بين هذه الأعمال ، بهذه اللغة ، وبين ما عرفناه باسم الشعر الحديث ، أو الشعر غير العنودي الذي كتب ويكتب منذ الخمسينيات . هذان التياران فيما أظن هما تيار واحد قد انشعب إلى ثنائية في اللغة ، ولكنه واحد - بطور - ويتدفق ، ويتغير في داخل هذه الواحدة نفسها .

إنني أريد أن أثبت هذه اللغة المصرية ، في شعرها الحديث ، أصالة - ولدع الآن أجروميتها وقواعد صرفها . وإنما الأصالة التي أعني ، هي تحددها مباشرة من الحساسية الثقافية العامة المعاصرة ، بكل ما تحمل هذه الحساسية من تراث ، وكل ما نسعى إليه من تحقيق ، في وقت معا .

ويضحك في عيون البيوت الحزينة  
وتضحك سناني  
وأترك هنائي لخصائي ياخذني بحبيبي  
يقول ما بداله  
يطير عند بير الكلام والمعاني  
وافتح قلبك آلاف الأغاني

ومن نفس القصيدة :

يا عين .. بالليل .. بالليل .. يا عين  
ويوصل شعاع الكلام يا حبيبي  
- شعاع الألم -  
بين هبونك .. وبين  
حصان إلى رجله انتنت م السفر  
حصان كبا

وحسب الشمس إلى طول النهار كانت تبوس الطريق  
ماشيت ونالت مرادها خلاص ...

أما هموم المعاصرة فكثيرة ، ومثقلة ، وهي تتراوح بين أسئلة  
عن الماهية نفسها ، ماهية الشاعر ، والإنسان ، وأسئلة - وقليلا  
جدا أجوبة - عن مصير الوطن ، وأصوله وهويته .

(راجع مثلا قصيدة «البير» وقصيدة «ترجيحات» على ثلاث  
زوايا .)

وما من شك في أن هذه هموم هي بطبيعة الحال هموم أهل  
الذين يقول عنهم ، ولهم ، ولكنها أيضا هموم حساسية العصر  
التي لا يعرفها إلا المتفنون وهذا ما يتضح وتقوى ملاحظته في  
شعره الأخير . في قصيدة «أخيرة له» : «تراما الأبعاد العشرة» ،

اليوم ، ويطلع بالضرورة إلى غد . وعندما أقول خصب في  
أصوله فإنني لا أضع تقييما نقديا وخارجيا فقط ، ولا أصف هذا  
الشعر من خارجه ، فقط ، بل أقصد قبل ذلك إلى مصاحبة  
الرؤية الشعرية نفسها . انظر إليه كيف يبدأ السؤال : يبدأ من  
بؤرة مفتوحة في أصل الخصب نفسه والعطاء : « من طافقة  
النهدين بفتح بيان العطش » . فليس ماجد يوسف سليل العامة  
من شعبه فقط ، هو أيضا سليل «بلوتولاند» شدة أم لم يشأ ،  
والمتحدر من أصول الإنجليس المصرية ، قديمها وحديثها ،  
وهو يبعث ، بجرأة شديدة جدا ، لغمان وزرذشت وسقراط  
وبوذا ، في بيت واحد ، دون تمهل ، ويتلخص يدعو إلى الروح  
والصدمة . ولكنني أحسه تلخيصا مشروحا ، متمثلا ومستوعبا  
ومسلما به . ما أريد أن أقول هو أن هذا السور من التلخيص  
المدمع يمكن أن يكون مجرد ترصيع أو سرد ، أو قرعة لحيات  
مسيحة متتابعة . وهنا مزلق يقع فيه كثيرون من محدثي  
الإنجليس المصرية - وغير المصرية - عن حسن نية ، أو عن  
فقر في الحساسية ، سواء . هنا يصبح مجرد رص الإيجادات  
الملتصقة بأصابع باردة دلالة وبيئة على الافتعال أحيات ، وعلى  
الضحولة في أكثر الأحيان . وأشهد أن الكثيرين الكثيرين من  
شعراء الموجة الجديدة بالفصحى أو العامية ، متدانون في هذا  
المجال . أما ماجد يوسف فأحسه من غير هذه القبيلة ، وإن كان  
ما يزال عليه أن يتخلص تماما من قبضتها ما ينقذه هو ما ينقذ  
الشعر : حرارة البحث ، والأمانة في السؤال ، والخشية من  
الجواب السهل ، والوجل من الوقوع في أسر الشعار ،  
والفالب ، والسط ، والمعد سلفا ، والمصنع جاهزا في فبارك  
الثقافة الشائعة . ما ينقذه هو تفادي هذه الهوة المبهدة التي يربح  
السقوط فيها .

يا أم العروق الدم فيهم أنبيا  
تترف جروحك - ع الجبل في كل يوم -  
. شاعر مسيح الأردنية  
صلبه السؤال على باب يهوذا الى انتحر ..  
.. جؤا العيون المصحكة والمبكية  
يا أم العروق الدم فيهم أخيا  
الطير على الأربع جهات ..  
. تلم جناحاته وحيا

تترف جروحك - في الصمود - شاعر يوحنا الأغبنة  
مطلوكة من براكين دماء كل الطيور السالومة المشجبة  
يا أم العروق الدم فيهم أذكيا  
له الصخور ناهشه الفرس  
ومرشقه سيوف الحرس على كل باب من بوابات القاهرة  
تترف دما الحلاج - في جروحك - أغنيات المسفوحين في  
الأقيه .

في هذا السياق نجد أحد تقاليد الشعر المكتوب باللغة  
المصرية ، حيث تحتل المفردات المصحى مكانها ، بشكل  
طروكي ، وتتمثل اللغة هذه المفردات ، دون عناء ، فيقول  
الشاعر ، مثلا :

تفجر عينك البذع من سكوى ، يكسر شعاعهم مواسم كمنون  
لو يقول :

تبرق الأشياء في لحظة ، تصفق الطير المحلق ، ينكفي في بير  
النجمة  
أو يقول :

#### متخصة بالرؤية في كف البشر

فهذه مفردات لا يفوها إلا المثقفون ، وبالمصحى ، في داخل  
جسم لغتهم ، تتجاور مع مفردات مأخوذة مباشرة عن أصولها  
الأردنية ، وهي شائعة على طول هذا الشعر وعرضه ، دون  
انفصال ولا افتراق . على تطعيم اللغة الشعرية بالمصحى هو  
القضية ، بل تطويع المعامية واكسابها المقدرة على النهوض بأعباء  
التعبير ، وتثقل التراث الثقافي العربي والأردني على السواء .

هناك تكتيك الشاعر الذي لا أريد أن أطيل القول فيه ، وهو  
موفق وأصيل في معظم الحالات ، ومنه : التقطيع ، والتزامن ،  
والحوار ، وكسر سياق السرد الزمني ، إلى آخر هذه الحيل الفنية  
التي أصبحت اليوم كلاسيكية تقريبا ، ولكن المهم ليس في  
صياغتها بل في انفعالها بالعمل ، ليس في مجرد موسيقيتها بل في  
وظائفها . ونحو عمل الشاعر ، في هذا المجال ، نحو صحيح .

وهناك ما اصطلح على تسميته بشفرة الشعر ، أو رموزه

لقلاع - واسوار - وبروج - ومروج خصر - وينود - أعلام -  
وأبرزيد ع الخط ومعا عتر - وحلم زاجل - وشارف عري  
ومزيكا نواشيع أندلسي - وكلم خنجر - ولجل مشدود لابس  
عنه . بيادى لتزاح العمة - تمثال أمير بابس أحس - وقصاده  
تمام الزير سالم - وادهم - وباسين - وصلاح الدين - وملابس  
عري ونرجيله . . . وهكذا هكذا ، فالتابعة طويلة ، ولكنها  
ليست شائقة فقط بل ذات دلالة شعرية واضحة . ثم تصجر مرة  
أخرى في صور قاهرية حديثة ، في قصيدة «دراما الأبعاد  
العشرة» ، أقتطع منها فقط لحظة أو لحظتين : «مصحكة حبيبي -  
الشمس - موت الصل - ترف الريح - إعلان الفيلم - رحام  
بشر - آهة جريح - عربية آجرة - دموع برى - شهوة جسد -  
صرخة ولبد - كبرية - خطب - جامع - رغيث - طوابير - قلق  
- أونوبس - فراخ - كستور - مصحف - ملايم - سكر -  
أشجار - مطر - سيارة شيك - جمانين - جزم - خطب - انتحار  
مزمار - عما - نصريح - مدير - موسم - قتل - تعمير - صور  
- إيجار - مبه - أسان حذاء - سرير - حرام - يسار - حصار  
- جواز - محور - صجون - مجنون - . . . وهكذا وهكذا  
يقول : «تفتح إشارات المرور تولع مصابيح الغريبة تلتهم  
بالألف لون . . . » وأظن أن هذا الاحتشاد المركب للميليس له  
فقط دلالة اجتماعية مصحكة - وهذا مهم - بل هو أيضا وأساسا  
عند هذا الشاعر قيمة سيكولوجية أصلية وأولية . أظن أن طبقات  
الوعي عنده مفتوحة بعضها على بعض ، أن المسار من الوعي  
الصالح إلى أخوار سفلية عما هو تحت الوعي الصالح مسار غير  
مسدود . ومن قيم الشعر ، فيما أنصو ، أن يزيح السدود عن  
هذه المسارات ، فتصبح بصيرتنا حادّة بأنفسنا وبالعالم من  
حولنا ، أنقى وأصفى وأعمق .

ومادنا في هذا السياق فهل نشير أيضا إلى الإيقاعات المترلوة  
غير الملولة التي تمتاز بها موسيقى هذه اللغة ، عند هذا الشاعر ؟  
عمر ، إلى المعالية التي عهدناها في مثل هذا الشعر كله ،  
بسلامتها وظلاوتها ومذاقها الخاص ، بل بما فيها من جرس  
طموح أحيانا - هذه صفات لغة أهل البلد - تتجاوز هذه  
الإيقاعات الوجيزة المرفعة إلى وقع أثقل خطى ، وأملا وزنا ،  
وأكثر نوترا بدراما مشدودة ومتطاولة الرنين ، بل أحيانا مثقلة -  
بالمعنى الطيب للثقل - بأحمال من ذهن يعرف أيضا كيف يلوحنه  
التفكير . وليس هذا أبداً بالتفصيل .

نسمع هذه الغنائية أولاً في مقطع من «ست الحزن  
والجمال»

«وأدور عليك في طينه شراقي  
وأروى العطش فوق لسان باسمك  
ثم من قصيدة دراما الأبعاد العشرة» :

هذه الشفرة عند ماجد يوسف قريبة ، وماخوفة من الرصيد العام هذه واللغة في موجة الشعر الحديث ، فصبغة وشعبية على السواء : الحصان ، والديك ، والسفينة ، وما يدور في فلكها من مفردات ، والطبوع والغريبان - كلها واصحة الدلالة ، تكتسب نعمة شخصية أحيانا ، ولكنها مع ذلك ، من الرصيد لعام . هذا بالإضافة إلى مفردات الأعلام الدالة على تجريدات : يوحنا وأحمس وسالومي والحلاج وعتر وهكذا وهكذا . . . هذه أيضا من مخزون الشعر الحديث ، لا ترف وتوقع وتحميا بحياة خاصة إلا في القليل ، وقد تمكنت لو وصل الشاعر إلى شفرة خاصة به ، لا تضيئها إلا خبرته المتميزة .

أريد بعد ذلك أن أكتفى بهذا القدر من تلمس الجوانب التشكيل في شعر ماجد يوسف ، لكن أحصل - وفي حسنا دائما هذه الرؤية التشكيلية ، أو ينبغي أن تكون - إلى الجوانب الأخر المرتبطة بها لوثق ارتباط ، أي إلى ما أرجو أن نصلح عليه بالجانب المحتوى ، بمعنى ، بعبارة صانعة وقباصرة ، والمضمون . (ومرة أخرى وإلى مالا نهاية لا أقصو أكثر أي فصل ، بأى معنى ، بين التشكيل والمضمون) .

أظن العالم عند ماجد يوسف معجونا بنوع من الحسية العضوية حيم ، أكد أنه عالما جسديا ، بل أكد أنه العالم كله عنده جسدا حيا يتمزق ويتشظى . ومن تجاربه الأولى حتى آخر أعماله نحس هذه الجسدية الأنثوية في العالم ، وهي على الأغلب أنثوية .

نقرأ في هذا المحيط أبياتاً من القصائد الأولى ، صوراً مقتطعة عن سياقاتها حقا ، ولكن لها حضورها الخاص المتمرد :

«ساعة ما ارتعش بهد النخيل / السَّخف قال الواد كبير»  
أو :

«لحم السفينة إلى النحر»

أو :

«نبي عين القمح / حبة بتشبه غنوق ، نزلت دموع الملح منها»

أو :

«الدم بارق على النهود . . فوق الصدور المبتلية الناهية»

ومن قصيدة «سبع مطرود للمعقم» :

«السما عند المشيقة إلى انتفى بالرقص ليلة دُخلت»

شهدوا النجوم المحروقين في عيون حبيبي فرحتي»

ومن قصيدة : «دراما الأبعاد العشرة» :

يَرَضُّع في حلمات الحريف سَمَّ السكوت والمسكنة

وأعصر على الرقيق إلى جف من الحنان نبي العنب

ليست هذه الأبيات فائرة أو غريبة من قاموس الشاعر ومن سياقه . أتت عنده تمسك العالم جسداً ، وجسداً أنثوياً على الأخص . وليس هنا استمارة أو تطعيم أو إضافة ، بل نوع من التوحد بين العالم والجسد - الجسد الأنثوي على الأخص في مواطن خصوبته : التهد والبطن والمعد ونبي العين ، وهكذا .

ولكن هموم الشاعر - في المقابل - تكاد تكون هموماً هندسية ، إن صح الاصطلاح ، أي هموم العقل ، وانصباب الفكرة في حدود محسوبة .

نجد هذا في أبيات هي أيضا ليست من شوارذ هذا الشعر ولا نواتجه ، بل من صلب قاموسه وسياقه ، مثلا :

«دقلى على الكلمة دابر يلف . . ساعات تبقى مركز إضاءته وكونه»  
أو :

«تنبني العيون . . التي أثقلت بالندود بياكل في الدوائر كلها»  
أو :

ينسحب م القاعة أهلى . . كتلة باهتة م الخطوط الضاربة في ملل الملايح .

يرتجف بنان كله . . عهز القدرة الوحيدة التي امتلكها»  
أو :

وتبين حطبي في زمان الميكنة . . عصر احقن

تضبط زرايري إلهة قوية من السلوك والكهرباء

هنا نجد أنبات التكوين الشعري معمارية وهندسية بل ميكانيكية . وهي موظفة شعريا ، بقصد أو بغير قصد ، في داخل رؤية واحدة غير متفصصة . ونحس ، على الفور ، في شعر ماجد يوسف ، هذا السولج بمفردات الهندسة والميكانيكا ، الدوائر والسطوح والخطوط والزراير والأبنية وهكذا . ومن السهل جدا طبعا أن نقيم الصلة بين هذه المفردات لشعرية وبين مفردات العصر الذي نعش فيه ، هذا في مستوى أول قريب مشروع ومتصور ومفهوم بل شائع يكاد يكون سوقيا مبتذلاً . إنما المهم - أو المحك - هو القيمة الشعرية الأصلية لهذه المفردات ، أي ، مجرد استعارة ، أي اقتراض من الخارج ، ودين له به وتقله ؟ أي إضافة ، أي مجرد حشو وتزويد وموصول ، يعني مجرد ترصيع وتزيق ظاهري ، أم هي - كما هو من الضروري أن تكون - مقوم من مقومات شحنة الشعر ، وبحرك أولى لطافته ، أي عنصرأ أساسياً لو مسسته بالحذف أو الاختزال لانحسرت الطاقة وتهاوى البنيان ، واحتلت وظيفة - الكيان الشعري أو وظائفه ؟



واندفاعه ، ويكتسب كثافة داخلية ، بمجرد أنه تراكم عصى يترتب بعضه على بعض في نسق يبدأ في أن ينضج ، ويجبأ ، وليس مجرد وصف للصور ، ولا مجرد تنابع آلي مرصوص .

أما في الأعمال الأخيرة - «دراهما الأبعاد العشرة» ، و«لحولات الخروج من الدواير المثثة» - فيصبح معنى الشاعر هو تلخيص التاريخ التاريخ المعيش في دحيته ودحيته تاريخ الوطن ، والإنسان في الوطن ، وأكاد أقول تاريخ الإنسان . وهو معنى طموح جدا ، أكثر مما ينبغي ، ولكن له فصل الطموح وفصلته . ومن ثم تضطر الخبرة الشعرية اصطفا ، في سياق هذا المعنى ونتيجة لضروراته - إلى أن تصبح واحدة ، متماسكة . ومن ثم فإن البصيرة لا تأخر ، ولا تأخر ، لاحقة للتراكم ، بل تسبق بصيرته الآن الخبرة الشعرية نفسها وتعاصرها وتتولد معها . تصبح الرؤية والشعر واحدة متعاصرة . لم يعد الزمن الشعرى تنابعا ، بل وحدة تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولا يمكن هنا أن نستشهد - كما أمكن فيما سبق - بآليات مقطوعة من السياق . الفصيدة كلها تصبح كلاً غير قابل للتجزؤ ، وغير منقسم . هذا ما يحدث في «دراهما الأبعاد العشرة» ولم يكن قد حدث في «صوت الحزن والجبال» ، وهذا ما يحدث في «لحولات الخروج» ضمن سياق أوسع ، ولم يكن قد حدث في «سبع سطوح للعقم» .

ومن المقومات الأخرى والأساسية في شعر ماجد يوسف : حسه بالإثم في العالم ، وحسه بإثم العالم : هذه الخطيئة المخامرة بل العامرة تجهد أوضح تعبير لها في قصيدة من قصائده الأولى بعنوان : «حيوانات» :

ودخل الشيطان / فتح البيان / في الفجر صلاً بالأنام /  
ضجعت عينيه بالنار وبالشهوة الحرام / مد الإيديين - الحية  
وبالتعابين - يرموا السلام .

إلى أن يقول ، في إدانة كاملة ، ومقدقة ، للناس كل الناس «نطق المرقى ، والعري بينهم ، والسكات ، واتكلموا كثير من غير كلام .  
واتبادلوا أكل التفاحات . . .»

وهي خطيئة لها بلا شك إيماءات اجتماعية كدمنة . لكن دلالتها الميتافيزيقية واضحة ، وهي لدنك قاصرة . هي دائرة صغيرة كاملة ، أعني صغيرة وإن كانت كاملة . ولذلك فإنها تقترن بالحس بالعلم والحرس ، وأظن أن فهمها ، هي وجهها ، لا بد أن يرتبط بإثم آخر ، ولكنه مُتَقَدِّمٌ وعُيٌّ ؛ إثم الحس بالعلم والحرس . لكن حارس الشاعر لا يتوقف عند هذا الكمال الصغير المخاط به في دائرة إثم العالم المعلقة ، لذلك نراه ، على الفور ، في قصائد أخرى ، يستشرف باب الخلاص ويمرر

والسؤال الثاني ، المترتب بالضرورة على هذا السؤال ، هو : هل هذا في مقابل ذلك ؟ هل قاموس الشاعر العضوي الجسدي يقابل قاموسه الهندسي العقل ؟ هل يقابله كما يتقابل طرفان شديران ، مستعلان ، منفصلان ؟

في بداية تجاربه نعم . كان هذا التقابل - وأكاد أقول التناقض - واضحاً وميموساً . كد سين لقاموسين نوع من الشق أو الشرخ . أما في أعماله الأخيرة فهناك نوع من التمازج الآخر المركب بين جسدانية العالم وعقلانية الشعر . في الأول امتزج العالم بالحسد من ناحية ، وامتزج العقل بالشعر من ناحية أخرى ، وبقي في حال من الانفصال المتوتر المتجاذب ، كل منها من جهة . أما في عمله الأخير فنحن ، لحسن الحظ ، بإزاء أمطار من التصاهر بل من الانصهار ، تتراوح صعوداً وهبوطاً في جدلية خاصة . كانت الفروق والشروخ فيها ظاهرة في الأول ، ولكنها في غنى تنجبه باطراد إلى تلاحم جديد ، ومتكامل ، إن لم يكن كاملاً .

في قصيدته «دوائر التحول» :  
واحد كنا . . . وبقينا اثنين  
وحاصرنا هناك حتم البعدين  
والدم غراب فُحَّت المركز  
ورصاصه اندبَّت جُؤا العين  
أو :

وغلقت بؤرة الانحناء للمدة . . شهوة الانطفاء . شككت  
من عبت النتائج مسفونة الاحتواء .

وطلمت من جوع الأنهار . بالرى من لحم القرار . والفضى  
من دم العطش .

ومن السقوط . . عرفت مدخل الارتواء

هنا نجد الانصهار المتكامل بين القاموسين ، في سياق واحد ، في رؤية خاصة غير مشفوقة .

عند ماجد يوسف حس تاريخي حاد ينتهي بما أكاد أراه توحداً بكيانٍ حيٍّ ممتدٍّ عبر وطنه ، وجنسه . ومن ثم فهو ليس استحصاراً لتصورات ثقافية ، وليس ابتعائاً لصور تاريخية أو فولكلورية - وليس في ذلك غصاصة على أي حال ، عندما يكون هذا الاستحضار أو هذا الابتعاث مبرراً وموقفاً - ولكنه - هذا الحس التاريخي عند الشاعر - يتجه نحو شيء آخر ، نحو بصيرة عريضة .

وهنا أيضاً أحسست أنه بدأ ، في عمله الأول ، بتتابع تاريخي منعصل على نحو ما عن الشعر ؛ بدأ بتجربة تاريخية إن صح القول ، خارجية ولكنها شديدة البلاغة وشديدة الوقع . ولكن هذا التراكم نفسه يصبح نوعاً من التيار الحي ، بحرارة

حلمه ، عندما يقول

«مكسور جنان الشعر في ، ومنجرح خد الكلام» .

أويقول :

«أخمس ومهما ما يعرفوش ما تقول بقه ما تقول بقه .. ما ..

تقول بقه ،

ولذلك أيضا فإن في هذا الشعر تفكرا لا - وكل تفكرا فيه  
سداحة - في داخل مأساة تكاد تكون حية ، وفيه شوق نحو  
العدالة والحقيقة . هذا أيضا يمكن أن نشه من شعره الأول  
بأبيات واضحة دالة :

القاتل الأبله قتل / ساكن في جحر المستحيل / مش عارف أن  
الصخرة / لا بد يزعد بالصهيل

فهذه إعلان مصيغ وبين عن الإيمان : الإيمان بضرورة  
مدحار القهر ، واستحالة استمراره ، الإيمان بضرورة أن ترعد  
لصخرة بصهيل الانتصار والانطلاق والعدو نحو آفاق مفتوحة .  
أو سمع هذا البيت الجميل :

«المراكب يا حبيبي عملة بجوع الصواري للمراسي  
الحفائية»

فهذه رؤية في ضاية الجمال ، إبداعية كبتها هادئة ولكن  
معانة ، والتوق فيها للحق والعدالة فوق أصيل ومتغل وعصبي ؛  
فالخروج للحق يجر بثقة نحو مرسى محتم وموجود ، وهذا أيضا  
عفوية تنزها لغة الشعب ، في كلمة «الحفائية» : هي أكثر من  
الحق والعدل إذا عبرا عنها بالمصحي ، فيها معنى التبرير  
أيضا ؛ فيها معنى أو ظل لمعنى متحدر من أصول إلهة قديمة من  
«لنا» ، هي متعت ، رفيعة لمؤريس ، التي تجمع في ذاتها كل  
حلال الخير والبر والعدل والحنية أيضا . هي في الحقيقة «معت  
الحفائية» .

\*\*\*

أريد في النهاية أن يؤدي ذلك كله بنا إلى الفهم الذي يبر لنا  
هذا الشعر كله ، في مجمله .

نصوري ، غير مشاركة لهذا الشاعر ، هو أن التركيز حول  
الأسا - الأنا الشاعر والأنا على إطلاقه - والتمرد على هذا  
التركيز ، في سياق متتابع حين ، أو متعاصر حين ، تكاد تكون  
التيمة الأصلية والأساسية عنده . ومن ثم فإن هم هذا الشعر  
الأصل والأساس هو الانعلاجات من حصار الذات ؛ من حصار  
الأنا ، إلى الحبيبة - الوطن - الأرض - العالم .

أظن أن في هذه النتيجة مفتاح شعره ، وأن هذا الشعر ، في  
هذا الصوء ، يصح واضحا ، مفصحا . قد يكون غامضا ولكن  
ليس فيه لبس ؛ ومن ثم فهو شعر بحق

في هذا الفهم تنصح - بسطوح - قصيدة «سبع سطوح  
للعقم» . ففي هذه القصيدة نجد أن الأنا هي مركز الكون .  
نجد أن الشاعر يبدأ بذاته - وهو في هذا يجعلنا نلحق بخيرتنا  
جميعا ؛ فنحن جميعا نبدأ بذاتنا . وهو يدور حول هذه الذات ،  
بالوانها الممكنة له ، في ست دوائر لوستة سطوح . الأنا هي كل  
شيء ؛ إنه لا ينفى يردد هذه الخبرة التي تكاد تكون عقيدة ، ست  
مراتب عذا .

«ملقش مخلوق م البداية - إلا أنا ..»

وهذه الأنا تنسج وتمنص ألوان العالم كله في وقت معا .  
والنتيجة الضرورية هو فقدان الأنا في العام ، وكسر طوق الداتية  
أخيرا ، من خلال معاناة متعددة الأدوار والألوان وحصية ، على  
الرغم من أنها تتناول تيمة العقم والمحل والحراب . العقم في  
الواقع هو الأنانية ، والقصيدة كلها تصدر عن هذا الحس  
التراجيدي حقا بالعقم . وهو تراجيدي لأنه أولاً وعلى الرغم من  
حدته وأمانته المطلقة ، لا يستم ولا يعنوا ولا يسقط بمرادته هنا  
التناقض التراجيدي أساس ، وإن كان مطمورا تحت ركام  
متقلب دوار من مظاهر العقم المسيطرة . القصيدة تنتهي ، بعد  
تصاعد حاد متوتر حتى لتوشك أن يشرح صوفها ، إلى هذه  
الرؤية - الحلم :

«والحلم شايغ يتغلبت من صلب هودي إلى انحنى .. الحلم  
سلطح نفسه في عيون الصغار .. بصبت على اللوحة  
المراب .. ملقش مخلوق من البداية .. حتى أنا ..»

صورة العقم بالوانها الستة ، تمنح وتصبح سراها ، تفقد الأنا  
ذاتها .. ولكنها تفقد ذاتها لا في هدم كامل ، فذلك لا يمكن أن  
يتسق مع كل خصوبة تجرئة السابقة السراية حقا ، ولكنها  
مبسطة وعضوية ، بل تفقد ذاتها لأنها تغلبت إلى هذا الحلم الذي  
يجت من صلب الانكسار ، ويثبت في عيون الصغار . وهذا ما  
أسميه بالتصؤل . إنه ساذج ، ربما ، ولكنه جذري

والمعاناة عبر السطوح الستة وحتى السطح الأخير الذي لا لون  
له - لأن فيه كل الألوان فيها أظن - هذه المعاناة هي في  
القصيدة حوار صعب ومتلاحم كأنه صراع العناق - كأنه صراع  
يعقوب مع الملاك - بين الذات والعالم الذي يتحد جسد الحبيبة  
في مستوى أول ، ويتشكل بأرض الوطن في مستوى ثان ، ينتهي  
بأن يفصح عن نفسه - هو العالم كله - في المستوى الأخير  
سطوح العقم الدوارة المتحركة هي مشروبات هذا  
الصراع - العناق :

«جسمك المحفور في جسمي»

رؤية ليس فيها أقل لبس . هو جسم الحبيبة ولكنه أيضا جسم

ونحاول أن نحلق بأجنحة كالحجر . ومازالت هذه المقومات هي عناصر الخصب والعصوية والحسية بمنزلة بعناصر الصلابة في سياقها الهندسي المتفعل . مارلنا نجد أن الرد على انقحار البحث هو « عظم السؤال » وإذن فليس ثم إجابة ، وأن ما ينتظر ، بعد الخروج من كثافة « بطن إيريس » ، بعد الروول من « الرحم السوسن » ، هو « أنشودة الفسق الحلال » . وإذن فليس ثم خروج من هذه المعجينة العصوية ؛ عجينة الولادة . وإذن فنحن مازلنا في دائرة مفتوحة ومغلقة في الوقت نفسه ، بل في داخل دوامة من الدوائر المفتوحة المغلقة ، كلها ؛ في داخل حركة مستمرة من الخروج والدخول ، بلا انتهاء .

نحن نشارك بعد ذلك ، حتى نهاية المقطع الخامس ، في مسيرة متقلبة الأدوار وشديدة العنى ، ومعقدة التركيب ، يصعب احتراؤها جدا إلى عاصرها الأساسية . هي في الواقع مسيرة الدات في صراعها مع الشعر - بأوسع معانيه التي تتضمن الموسيقى والرقص وبعم اللون وبقاع التشكيل أيضا . وفي صراعها مع اللغة :

« وسألقى عن معنى اللغة ، قلت : الجنون » .

وسوف أحاطر هنا بأن أحدد بعض هذه العناصر الأساسية ، بتوصيف خارجي ، هيكلي ، لا أهدف منه إلا إلى شيء واحد ، هو مجرد تلمس الأعمدة الرئيسة - أو على الأقل بعض الأعمدة الرئيسة التي يبنى عليها جسم القصيدة المتدفق العفاري :

١ - إن الفن ليس مجرد أداة للإفصاح ، بل هو جوهر الكيان ، بما فيه من روح الوحي ، ومغامرة المجرة .

« عريتك ودخلت الجوهر »

- الجوهر . . جوهر »

٢ - إن الانفصال عن التقاليد ، والخروج إلى مساحة الكشف والبراعة ، معامرة محفوفة بالتردى ، ولكنها هي الضرورة التي تجدد باستمرار ودون توقف . والتوقف عنها هو الموت بعينه .

« ما بقاش في جسمي أى موضع إلا فيه طعنة جناس أو جرح وتم

وادي باللفظ على الفراش

أنفاس تقاليدى . . الكفن .

لوه واحرقى ريش بفيغاف واصعق عهر النموذج والمثال والذاكرة

ما هو قترك انك تبقى ،

لوطن المعشوق والمفتول معا ؛ جسم العالم المحبوب والمفتول معا . والإفلات النهائي ، من هذا الحصار الذي يضرب بطوقه انداخل المحفور في جسم الذات نفسه ، إنما يأتي عندما نحكي الألوان ، بعد تبادل طويل للاتهام ، وعوض يزداد غورا في الحس بالخطيئة ، تظهر بداية التطهر ، وينكسر طوق الانحصار ، وتبدأ عن الفور القصيدة التالية ، شديدة الوضوح والأمانة ، في المقطع الأول من « تحولات الخروج من الدوائر المتعة » بل في عنوانها نفسه .

« ولأننا كنا أجبه من بداية الأسئلة . كان الخروج هو التمن للاكمال

كان المعادل للسؤال . . انعجر النبع البريء في بؤرة الكهف الحلال » .

إذن فهذا هو السعي إلى الخروج من حصار الأنا ، من حصار انشوء والاستحالة ، من طوق الدوائر الثلاثة ، وهي مثلية لأنها شائنة ومعوجة وأثمة . هذا هو السعي إلى الخروج منها للبحث عن الخلاص ، عن الاكمال ، عن الدوران الدائم الذي يحل في البحث يبدأ ، ولعله أيضا ينتهي ، من خلال الفن - هذه قصيدة معاناة الخروج عن طريق الفن . وسوف تقرأونها ، فهل تلمسون فيها معنى هذا البحث المضي الشاق نحو الممتنع معا - إذ نكون :

« الدهشة طير بجناح خجّر

والبرق فاس نخشب جبين الرعد بالهند / المطر

الواحد الفرد انشطر . . كان الحلول هو الشهادة بالانشطار

وانكسور الكون بين فضاء الشمس والعقل - الإله »

جلّ ومين هذا البحث وما ينتهي إليه ، ولكنه ثقيل أيضا وعرق ، حيث جناحه حجري ، وفأسه ساطعة الضربة . ولكن الفرد ينشطر ، لأنه لم يعد فردا ، بل اثنين ؛ أصبح هو والعالم ، في حيرة حلول واندماج ، انطلقت الأنا - بجناحها الحجري - إلى حيث تجد بؤرة الكون في « العقل - الإله » ، وأبضا ، وفي الوقت نفسه ، في جسد العالم ، ثورة الإحصاء المنير . إن جسداية الكون تخرج هنا بعقلانيته :

والقصيدة تبدأ بحثها الطويل بدعوة إلى الخروج والانفلات من حصار الدات المخترسة الساقطة في فزع السؤال ، في رعب التكون ، بين شطين وأصحين منذ البداية : الشعر والعقل . ولكن هذا الانقسام الأول ، هذا الجناح المشطور ، إنما يحدث مع ذلك في قلب عجينة كثيفة من مقومات هذا العلم المتعدد - الذي يمكن أن يكون هو نفسه أيضا علما يعيش فيه وتتمس بثقل ،

٣ - إن الفن هو نبوة أيضا ، بكل ما في النبوة من معاناة ومجد .

« آ آ له زملون .. زملون »

من حروفي ومن فتون

في مفارقات المحادثة

البلابل مملون »

٤ - إن الانفصال بين الشعر من ناحية ، وجسد العالم وعقله من ناحية أخرى ، مستحيل ، وزائف :

« افتح للشمس .. تاريخ اللبس »

هاجم بالنار قداس الفن . »

٥ - إن الذات المنقسمة على نفسها ، والمتوحدة مع ذلك ، هي ساحة البحث والصراع والانقسام هنا بين الجسد والعقل ؛ بين عنصرى الذكر والأنثى ؛ بين المرد والمجموع ؛ بين الفرد والوطن ؛ بين التاريخ والمستقبل .

هذه العناصر الرئيسية الخمسة لها في ظني أهمية المقاطع الخمسة الأولى من القصيدة . إن الإشارات إليها ، والإيماءات بها ، أوضح من أن نؤكد ذلك . تسبق الفصل كله ، وتخللها كيانه الحلى الذى يصعب فصلها عنه بأي نوع من أنواع التشرية .

ولتكيفك الفنى البحث هنا - إن أمكن أن نتحدث عنه باعتباره بحثا ، وهذا غير ممكن بالطبع - تركز فيه السمات التى كانت قد بدأت تتعلّق في أعمال ماجد يوسف الأولى . ولا بأس أن أذكر بها : فإلى جانب الانصهار الحميم بين مفردات وتكوينات العربية المعصية والعامية بكنيتها الخاصة ، نجد انصهاراً مركباً آخر ، على مستوى أهل مع مفردات قاموس المثقفين ، تحتل مكانها بلا أدنى افتعال ولا حس بالتقحم . وإلى جانب التجريدات العقلية نجد ابتعائات الصور الحسية العضوية .

والى جانب أسماء الأعلام التى لا تقصد لذاتها ، بل يقصد بها الإيماء بأفكار عامة ، أو تصورات ثقافية عامة ، نجد « تجميعات » كثيفة ومتلاحقة من عناوين الأعمال الفنية التى مارسها معه جيله كله - بل أصبحت هذه العناوين ، أو هذه الأعمال المية ، بما فيها أعمال الشاعر نفسه ، وأعمال أصدقائه ، هي مفردات التجربة نفسها ومقوماتها . فهو يدخل تفاحة على قنديل ؛ وهو يشير إلى « متابل » التى يصنعها مائنا وجه ثان للمصعب ؛ وهو يدخل إيقاع « الغرالة » التى لا تحب الشعر فى

الزمن الردىء » (محمود درويش) . وهو يتحدث عن الوقت الذى كان « للكائنات الطالعة » (على قنديل) ، وعن الرحلة الطويلة من « أقاليم الليالى إلى إقليم النهار » (أدونيس) ، ومن دخوله الأرض الحراب ولقائه بالرجال الخوف (إليوت) ، وعن صت الحزن التى تطلب منه أن يقول لها « مرثية للعمر الجميل » (عبد المعطى حجازي) . وهو يسمع نطّله فى الترع الأخير ينفى « أنشودة المطر » (بدر شاكر السياب) ؛ وهو الحبيب الذى كان قد أهدها « لزهار الشر » (بودلير) قبل أن يغوص فى دأخل نفسه ويدفن نفسه فى « المقبرة البحرية » (بول فاليري) . وهكذا وهكذا من « مركب » على طه المهندس إلى « حيون إلرا » أراجون ، حتى ينتهى - بعد أن كان قد بدأ - بنفس معامرات « الإضاءة » وكاف نون ، التى وضع فيها هو وأصدقائه معقد طموحهم الفنى .

وسواء رضى ماجد يوسف وأصدقائه ، أو لم يرضوا ، فإن اللغة التى يُصغّر بها هذا النسيج الفنى المتخرد هي أساسا لغة سيربالية . ولا أقصد مجرد لغة الألفاظ ، بل أقصد اللغة التى يفصح هو نفسه عنها بأنها « الجنون » ، لغة الحلم والوعى ؛ لغة الصحوة المفتوحة على أحوار النفس الدخلية التى نشرك فيها جميعا ، وهى مع ذلك حميمة ووحيدة هذ كل منا

أما المقاطع الخمسة الأخيرة فهى بداية الثور على الرد السليم شاعريا ووجوديا ؛ بداية الخروج من الذات حفا إلى ما هو غير الذات ؛ أى بداية التوحد بالجماعة ، بالأرض ، بالوطن ، بالعالم ، بداية انكسار - أو كسر - طوق الأنانية ؛

« أنا - أنا - أنا - أنا »

من نقطة العنا .. إلى .. امتلات بالجسد

أنا خرجت من أنا .. أنا ،

حتى نهاية هذا المقطع :

« أنا .. أنا .. أنا .. أنا .. الواحد .. العدد »

وليس هذا الخروج بالشىء السهل ، بل تكاد تحسه يتم على الرغم من الشاعر ، بقانون لا يمكن أن يقاوم ، ولكنه لا يطاع بامتثال سلبى ، بل يعرض لنفسه بقوة قاهرة .

هذا سفر الخروج المكتوب فى سياق مصرى بحث ، مرتبط أوثق ارتباط بتاريخ هذا الوطن الذى يعيش - مارال وسوف يظل أبداً يعيش - فى ذاكرة لا تموت ، والسى ينتج ، بلا جول وبالحتم ، إلى أن « تدخل تخوم الاسجار ونمنح بيان المستحيل » إلى أن « يتجسد معمار البدر والسكين » إلى « نكتب مبادئ

الانسلاخ وندخل جحيم البوقنة وننحت شجونة - هذا الوطن - في الشروق .

وفي هذا الجزء الرئيسى الثانى من القصيدة تبدو بجلاء خصائص الجمال التى يستطيع هذا الشعر ، بهذه اللغة ، أن يحققها : الشعر الحى الملتصق بوجودنا العميق ، دون حواجز - مهما شئت لو كانت شائعة - من اللغة القديمة التى معها تحدثت أو تعاصرت هى مارالت جدارا ، قد يكون جيلا جدا ومعبرا جدا ، ولكن تظل لها حدود حاجزة وقاطعة ، قائمة بنوع من الصلابة مهما كانت هشة ، لا تتيح هذا التدفق النابع من الوعى المصرى الخاص بأصالة الخاصة ونكهته الخاصة ومدافه الذى لا يضارح . ومع ذلك فإن هذا التدفق ، بموجاته الصاعدة الهائلة ، لا ينصل عن نوع رهافة المعالجة ورقة المدخل وحساسية التعبير المثقف السوفسطى الذى لا يملكه إلا من عرف معاناة الفكر ونعمايا الفروق بين ظلال الحس .

السؤال هنا : هل فى القصيدة ثم جنوح إلى الإسراف فى تفصى هذه الفروق الدقيقة بين مناحى التعبير ، بحيث تنحو ، شيئا ما ، إلى أن تثقل مرجة التدفق الشعرى وقريظ ، وتكمد وتنطير لها شيء من حُبِّ الزيت الذى قد يذهب جفاه .

أظن أن شهوة الإبداع الجديد ، والكشف الجديد ، قد نقلت أحيانا بالقصيدة ، فى جزئها الثانى ، على هذا النحو الذى كنت أظن أن يكون أصفى وأوجز ، وأقطع ، وأذهب إلى القصد

الشعرى بيلاعة التركيب والاستعناء عن العصور ومن ثم ، أقدر على حمل الرسالة الشعرية . قد أكون مخطئا ، وقد يكون امتلاء التعبير وكثافته واحتشاده بما هو غير ضرورة مطلقة ، هو الأقدر على حمل هذه الرسالة ليس هناك إلا معاودة تأمل العمل ومعايشته ، مرة بعد مرة ، لكى نصل إلى الاقتناع ، معا .

أما التطور الدرامى فى القصيدة فليس مبيها على الجهل بالحقيقة والسمى إليها ، فهى هى ذى الحقيقة مطروحة منذ البداية ومعروفة ، بل هو مبن على البحث عن هذه الحقيقة المعروفة ، بصيرة مسبقة وبدائية وأولية . والضرب فى دروب هذا البحث الممض ، من خلال تاريخ الفن ، ولحن التاريخ ، من خلال عضوية العالم ، ومطق المجتمع ، من خلال التجسد والمثمنة ، حتى نصل إلى :

« وحد إيقاعك بالجميع / أنت الى عليان بالحسد / أنت انتباه وحنى المدد » .

حتى نصل إلى :

« الدائرة كملت .. وأبندى بحث التحرر منها .. ينحل قوس للمضى .. »

يخرج جموع نخضر صحراء السطوح .. على نوع ربوع فضاة الشهوة

وإرعاد المخاض تتلم أجزاء الحقائق فى البؤر .. حسب الشريعة والقانون .»





# ما بعد القراءة الأولى الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي

## ياروسلاف ستيتكييتش

فلنفترض أن الحداثة في الفنون شيء والجدّة شيء ، وأن الفرق بينهما على قياس الفرق بين المال النليد والمال الطارف ، وأنتا في استهلاكنا اليوم لها قد لا تتوقف لتفرّق بينهما . غير أننا خارج استهلاكنا اليومى سوف ننتبه بسهولة إلى أن المال الطارف يمكنه أن يصير تليداً مع الزمن ، أما ما افترضنا أنه ليس إلا مظهر اجدّة في فن من الفنون فلا يبقى منه رصيد فمال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ولعل اصطلاحنا الاقتصادي والاجتماعي هذا يساعدنا في التركيز على الجانب الكيفي عوضاً عن الكمي في نقاشنا حول موضوع الحداثة ، وبخاصة إن افترضنا افترضنا الثاني ، وهو أن ثمة علاقة عضوية بين الحداثة والإبداع ، وأن مثل هذه العلاقة لا تقع بين الإبداع والجدّة . وخلاصة لتورطنا فيها لا يفيدنا أن نستمر فيه طويلاً ، نلاحظ أننا مازلنا - أساساً - مع المشكل الذي نبهنا إليه كولردج عند تمييزه بين الخيال المبدع والخيال المنوع . وعلى سبيل المثال يمكننا القول بأن رأى كولردج نفسه كان هو الآخر مبدعاً في حد ذاته ، بغض النظر عن جدته .

قد تساءل الشاعر المصري الحديث صلاح عبد الصبور مرة عما سوف يبقى من بعض رواد الأدب العربي المعاصر للتاريخ ؟ وكان منهجه المميز في تسأله هذا يدل على جدليتنا الماثلة بين الحداثة المبدعة والجدّة ، وكان رده محققاً في تحفظه . ولكننا يمكننا أن نصحيح قراره النقدي بعض الشيء فنقول : إن الكثير أو الأغلبية سوف يبقى منهم للتاريخ إن اعتبرنا التاريخ مجرد سجل موضوعي للمجتمع .

النوعى لما هو المعدل الاجتماعى فقط . وعلى المدى البعيد سيكون له بقاء من نوع خاص يمكننا أن نسميه مستقبى . أما التاريخ فسوف يبقى تاريخاً ، أى مجالاً لمعرفة مختلفة عن المعرفة التى تهتمنا . وإذا كان للنقد دور في كل هذا فهو أن يتقد شيئاً من الماضى للحاضر ، لو أن يجمع الحديث المبدع من أن يتلاقى قبل لوانه نحو عالم الأشياح المهمة ، وأن يدفع به إلى مستقبل .

وليس سهل موقف القادى هذه المهمة ، بل قد يكون موقفه إزاء الماضى بوصفه باحثاً في ذلك الماضى مفهوماً التاريخى أسهل كثيراً من إزاء التجربة المباشرة للحديث المبدع ، أى أن البحث قد

أما السؤال الذى يهمنا حقيقة فهو ماذا يبقى من تاريخ الفن للفن ، وليس للتاريخ كهدف لذاته ، لأننا مع بنائنا المتاحف ، ومع تأليها لموسوعات تاريخ فن من الفنون ، لابد أن نحول حياة - أى طاقة فعالة - لتلك المستودعات الوقورة وهذا لا يحدث إلا عن طريقة الضريق والتمييز بل الاستثناء . فتقع كل جدّة مرحلية كجدّة في كفة لا تمثل إلا التاريخ الاجتماعى للفن المعين ، ويقع ما هو ذو جدّة مبدعة في كفة . فهل شمت في النهاية بعضة قانون المعدل الاجتماعى على الاستثناء الفارق لذلك المعدل ؟ لا ليس بضرورة الأمر ولا بطبيعته ، لأن الثقل النوعى للمستثنى القليل في مجالنا هو دائماً أضعاف أضعاف الثقل

أن تكون التجربة قد عادت إلى القصيدة مرة أخرى ، إلا أنها الآن أعمق وأنصب<sup>(١)</sup> . ولا يمكن لندسة «النقاد الحدد» ولا لنهج ستانلي بورنشو (Stanley Burnshaw) ، مع تركيزه على القصيدة عينها من خلال شرح بدائي يدعى أنه ترجمة للقصيدة - لا يمكن لها أن يقتنعنا إقناعا كاديا بأن القصيدة حقاً هي القصيدة ليس إلا - أي أنها مثل الوردة ؛ فلها شكلها ولونها وعبقها ، لا أكثر ولا أقل . بل الأمر ليس بهذه البساطة ، إلا عند القراءة الأولى ، مع أنها أيضا قراءة فلفة مضطربة ، لا تطمح إلى تجربتها ، بل تستنصر وتتطلع إلى أنواع من التجربة لم تجدها كاملة بعد ، أو ربما فيها هذا القراءة الأخيرة - ولكن هل ثمة قراءة أخيرة للقصيدة ؟

وحقاً القراءة الأولى فيها صعوبات حسب ما ذكرناه ؛ فإن اختار الناقد شاعراً معيناً عطاءً مثل هذه القراءة ، فيا الذي يدفعه إلى ذلك الاختيار ؟ ما الحجة ؟ لأن عشرات من دولوين الشعر «الحديث» تصدر في هذه الأيام ، بل تتكلم بالملكات ؛ ثمة فيضان مستمر منها يتدفق من مصر ومن العراق ومن بيروت ، سواء من دور النشر الحكومية أو التجارية . وعمر بالسائد هذا الصول من الحروف والكلمات والتعديلات والقوافي سريعاً يوم بعد يوم . ومعظم القراءات في هذه الحال لا يمكن إلا أن تكون قراءات أولي - وأخيرة ، ومعظمها أيضا يكون قراءات لا يبنى عنها إلا شيء من غيبة أمل وندم . وهذا أيضا من طبيعة أحوال الأشياء ، حتى وإن تساءل الناقد القاريء أحيانا : هل ثمة شيء يسمى الشعر ؟

مع ذلك فلا مفر من أن نستمر في قراءتنا ، تلمساً تجريبياً للشعر ، أو لما هو وهمه ، دون أن يساعدنا في ذلك غير إيمان يكاد يكون عقائدياً ، بأن الشعر حفاً موجود في ديوان ما ، أو في مجموعة ما ، أو على صفحة ما .

فهل نحن على معرفة أو على وهي بما نتطلع إليه ؟ وهل نعرفه إن نحن عثرنا عليه ؟ وفي هذا حظيرة كل القراءات الأولى للقاريء للشعر المعاصر - بحاصة إذا كان ناقدًا - يجري أبداً وراء طيف خيال ، ولا يتوقف إلا إذا ما جعله لهاته الموقوت يلجأ إلى مناخ أكثر هدوءاً ، مثل مناخ تحليل مهجى بحث ، يكون غرضاً في ذاته لا يما شاعر ولا يتنا قصيدة ، بعض الشعر عما كان ينبغي أن يكون أساس كل حاسة منهجية ، وكل صلاحية تطبيقية ؛ فعندذاك يصبح النقد ممارسة هروبية ، ونجماً لما هو بيت القصيد في المهمة النقدية - أي لما هو إمكانية إعادة التجربة لقراءة الشعر بناء على الاقتناع بالقيمة الجوهرية لتلك التجربة التي لا تثبت إلا من مبعها - أي من القبة الشعرية الجوهرية للنص الشعري ، الذي لا يمكن أن يكون أي نص يشاونه الناقد جزافاً أو تعسفاً ، أو لأنه قد أصبح له شأن في جو إيديولوجي معين ، أو وزن بسبب رواج سوقه ؛ لأن مثل هذا البحث حتى وإن كان ذا دقة من ناحية للنهج ، ففيه مع ذلك الكثير من

يكون أسهل من النقد ؛ لأنه يختار لنفسه مجال معلومات موضوعية قد تشككت خارج متناول يد الباحث أو خارج تجربته . فالناقد ليس بمسئول عن الماضى مسئولية مباشرة ، قدرة على تعبير الأشياء تغييراً جذرياً ، كما لو كان بينه وبين الماضى تواطؤ . بيد أنه واع - أو لابد أن يكون واعياً - بأنه عندما يصبح ناقدًا فإنه - نصاً على ذلك - يصبح مسئولاً عن مقدرة التجربة أيضا وعن مصيرها . وبذلك نعلم أن التجربة التي كانت قد أدت صاعقتها فيما مضى من المراحل التاريخية إلى التقويم - الأولى قد يراها الباحث كما لو أنها صارت تقويماً شبه موضوعي بحكم جبروت الزمن ليس إلا ؛ فتصبح هذه التجربة وذلك التقويم كلاماً واقعياً في اختيار الباحث ، يرتاح إليه إلى حد بعيد ، ويبقى عليه مقولات بحثه . أما الناقد فتكاد لا تتاح له الطمأنينة من حكم الماضى ولا الارتياح إليه ؛ لأن أحكام الماضى إنما هي أصلاً تحديات أمام كل حاصر نقدي ، مع ما فيها من إطار تقويمي مسبق ، قد هربله الزمن التاريخي وصفاء - أراد الناقد ذلك أو لم يرد . وفي نهاية الأمر لا يمكن أن يتصل الناقد بما عند حكمه على الماضى من أطر ذلك الماضى ومن قومه ؛ بل لا يجوز له ذلك ، ولا يمكن أن يصبح حكمه حكم حاصر تماماً ؛ لأنه دائماً سوف يبقى استمراراً لشيء كان ، ويستبقى الأطر لزمنية جزءاً منها من لكيان التجريبي الكلي ، والمحسر المعرفي الذي يفضي إلى الماضى في أيما فن لا يكون إلا التجربة له ؛ أي أن الذي ينبغي أن يوصله النقد عند انشغاله بالماضى هو قبل أي شيء آخر إمكانية تكرار المعرفة التجريبية ؛ فقد لا يموت العمل الفني بوصفه وثيقة من وثائق التاريخ الاجتماعي ، حتى وإن كان عديم القدرة على إعادة المعرفة التجريبية ، إلا أنه يموت يقيناً في لب ذاته بوصفه عملاً فنياً عندما تنفص تلك الطاقات .

أما موقف الناقد تجاه العمل الفني الذي يعاصره - ولنفترض أن ذلك العمل قصيدة - فنجد على حد كبير من الصعوبة والخطورة ؛ لأنه ليس ثمة من يساعد الناقد على أن يحيط تلك الخطوة الأولى الضرورية ، التي هي اتخاذ الموقف التقويمي ؛ فلا بد أن تكون قراءته لما بين يديه - أي للقصيدة الحديثة - كما لو كانت هي القراءة الأولى على الإطلاق ، لأنه سيكون المستل الوحيد من قراءته هذه وعن كل قراءاته ، من حيث إن كل ناقد بل كل قاريء من حوالبه سيكون له قراءته المستقلة ، أو قراءة يدعي فيها الاستقلال . الإجماع التقويمي في المعاصرة إن حصل حقيقة فلا بد أن يحصل دائماً بناء على الرأي - أي على التجربة - وليس اعتماداً على السند . وهكذا يكون من الأفضل كلما صدرت قصيدة جديدة أن تقرأ مرة على الأقل كما لو لم يكن لها صاحب ، وبعد ذلك فقط أن تقرأ مرات كثيرة على معرفة من صاحبها ، بل على معرفة جملة الظروف التي تحيط به عامة وتحيط بها بحاصة . وفي النهاية قد نكون ثمة إمكانية لقراءة يتناسى خلالها الناقد - القاريء كل الإضافات والظروف ، فتجلى أمامه القصيدة حينها سطوحاً ذا ألوان نافذة وألف مرآة . أي لابد

التعسف بل اللامبالاة من حيث البعد التجريبي . وفي نهاية الأمر قد تكون ضررته أشد من سرته ؛ وذلك لأنه يمكنه أن يعرض الكثيرين عن قراءتهم الأولى الحقيقية بما لا يفيد أن يقرأ ثانياً إلا إذا كانت أسباب القراءة تقع خارج نطاق الشعر الحداثي (٢) .

ومن المتوقع أن يكون واضحاً الآن أن لاختيارنا لشعر أحمد عبد المعطي حجازي حجة اختيارية في قراءتنا لما يعاصرنا من الشعر العربي الحديث ؛ فهو اختيار مبني - بادئ ذي بدء - على أنه كانت ثمة قراءة أولى ، كان فيها الكثير من الاستعداد لقبول إمكانية التجربة ، وكان فيها أيضاً شيء من التحفظ ، أو لنقل من يقظة الحساسية ، وأن هذه القراءة سرعان ما أدت إلى قراءات أخرى بحث فيها القارئ عن أسباب ومكونات وعمل جعلته يستمر مع ذلك الشاعر عبر قراءات متتالية .

ومن بين عدة الأسباب والعمل التي تصلح لنا حجة اختيارية نذكر أولاً درجة مباشرة الصلة ، أو - بالأحرى - وثافة الصلة التي تتم بين القصيدة الحديثة ووعينا بمواقفنا الحياتية التي هي كثيرة ومختلفة ، والتي هي مسئوليتنا ، مثلاً أن الشاعر تستول عن القصيدة - بل قد لا تكون كل مواقف ذات وضوح كبير - من حيث وعينا الذاتي . فالذي لا بد أن يحدث لحظة القراءة إنما هو استيعاب من نوع مزدوج : للقصيدة ولأنفسنا في آن واحد ، وأن يتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفي نوع آخر من الحضور ، هو حضور تجريبي ، نعرف من خلاله أنصا بقدر معرفتنا للقصيدة . ولا شك أن نوعاً من أنواع هذه المعرفة التجريبية يمكن أن يتواجد لحظة قراءة قصيدة من أية فترة زمنية عبر فترة المعاصرة (وأيضاً ليس من الضروري أن نفهم المعاصرة مفهوماً ضيقاً ؛ لأن كل شاعر قوي يكون لنفسه نطاقاً تستطيع أن نعدده نطاق معاصره ، مع أن اتساع ذلك النطاق لا يتناسب زمن الشاعر الحيواني بقدر ما يتناسب وقوة الشاعر المتيقن ، التي لها مقاييسها الزمنية الخاصة ) ، إلا أن ذلك النوع من المعرفة لا يتكامل بكل أبعاده إلا في حالة تطابق زمن القصيدة التجريبية وزمن متلقيها . وفي مثل هذا التطابق يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة دور محوري لا يستغنى عنه . بذلك نعتي كل المفاهيم ، حقيقية كانت أم افتراضية ، مثل اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والبنية ، وما تسميه بالأسلوب ، مع ظلاله وأصواته وأعماقه ومساحاته . وهذه العناصر كلها لا بد أن تتواجد ، لا بصيغتها المجردة المبعثرة ، بل بوصفها تركيبة عضوية متماسكة ، يعايشها القارئ من خلال تجربة القصيدة . فإن عرفنا الحداثة بهذه الطريقة وجدناها عالماً واسعاً ذا باب ضيق جداً ، لا يدخله من الشعراء إلا عدد قليل ؛ حتى الذين دخلوه مرة قد لا يدخلونه كل مرة .

فلنلصق إلى شعر أحمد عبد المعطي حجازي ، ولنقرأ من أشعاره ما قد قرأناه قراءات ما بعد القراءة الأولى . فإن ابتدأنا

بشعره المبكر نسبياً رجع بنا ذلك إلى مجموعته «مدينة بلا قلب» (٣) ؛ وهي تشمل إنتاج أربع سنوات ، من بين ١٩٥٤ و ١٩٥٨ . ولا شك أن اللغة الرسمية التي تقع فيها هذه المجموعة لها صبغة وبصمة خاصتان . والأمر المهم هنا هو أن الحداثة - ليس كنظرية من نظريات علم الاجتماع أو علم الجماليات بل بوصفها موقفاً - كانت قد أصبحت جزءاً أصيلاً من المناخ النفسي في الحياة الاجتماعية والثقافية في بعض أقطار الوطن العربي وبخاصة في مصر . وذلك على عكس ما كان قائماً قبل ذلك بسنوات قليلة ، عندما كانت الحداثة شيئاً غير عصورى تماماً - أي أنها لم تكن قد صارت حالة نفسية راسخة ؛ لأنها كانت تعد جزءاً من الكيان النفسي الأوروبي أو الغربي ، وخصوصية من خصوصياته . كل ذلك كان قد تغير في الفترة التي نحن بصدددها . وأول ما نشعر به ونحن نقرأ شعر أحمد عبد المعطي حجازي هو انعكاس لذلك الموقف الجديد ، بل تلك الحالة النفسية . وتحقيق ذلك له أهمية كبرى في إثبات موقف ذلك الشاعر من الحداثة بفهمها الصحيح . وكل خطوة نخطوها فيها بل لا بد أن تكون انطلاقاً من ذلك الموقف . ولذلك أيضاً ليس من السهل أن نعد مجموعة «مدينة بلا قلب» ناجحة برمتها ، أو حتى بمعظمها ، فتكون قراءتنا فيها قراءة سريعة بل معجزة في أكثر من مكان . ومع ذلك فلا شك أن بعض قصائدها يستحق النظر ، ولكن ليس بالضرورة للأسباب التي افترضناها سابقاً ؛ ومنها قصيدة «مديحة الفلم» مثلاً ، يطالعها القصص الذي يميل إلى الموال القصص الشعبي من ناحية ، وإلى «البلاد» شبه البيروني من ناحية أخرى . غير أن هذا النوع من القصيدة الذي يبدو معلقاً بين الغنائية والقصصية يتميز بأهمية السببية دون الحداثة . ومع ذلك فورا هذه الجملة السببية يلمت نظرياً في القصيدة بعض عناصر غنائية وصفية ، تحاطب بلغة غير لغة «البلاد» الرومنطيقية ، وغير لغة المواريل تماماً ، وثمة أيضاً بعض لمحات من رؤية قد رفعت أن تتلون بألوان تلك العدسة المسهلة ؛ مدرسة المدرسة الرومنطيقية الاستشرافية في الرسم - وكانت ألوان تلك العدسة قد استولت على الجيل السابق لأحمد عبد المعطي حجازي . بل إن لغة الشاعر الآن ورؤيته أيضاً أصبحتا حديثين في الشعر العربي حداثة لم نجربها بهذا الشكل سابقاً . ومن ثم نشعر بأن صلة من نوع جديد قد تكوّنت بيننا نحن وبين ما يشغل بال الشاعر .

إننا نعتي هنا أشياء بسيطة جداً ، قد لا تكون أكثر من لوحات متفصلة خاطفة لمنظر من مناظر المدينة - مناظر قد رأيناها مرات عدة دون يقظة الوعي بها ، أي دون ما نسميه بالتجربة ، مثل قول الشاعر -

ويعود الصمت يمشي في الخوازي الحجرية  
حيث مازالت رسوم فاطمية  
وظلزل شركية

ودمناً  
ضُيِّعتْ أنسابها أيدي الزمن  
وعَفُفَتْ ،

وبيوت ، وصحور ، وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب . (ص ١٤١)

مثل هذه اللوحة نجعلنا نشعر بأننا نشاهد مناظر ألفناها بعيون جديدة ، أو على مستوى جديد من الوعي ، مع أننا كنا نمر بها يومياً ونكاد لا نراها ، لأنَّ ألفتنا كان ينقصها شيء ما . وما نحن أولاء نظنَّ أن الشاعر قد جعلنا نرى قلب القاهرة القديمة بواقعية أبرز ، فنرتاح إلى ذلك الشعر . إلا أننا سرعان ما نتنبه إلى أن الشعور بالواقعية هذا من ورائه أشياء أخرى : أشياء شعرية بحت ، لم نتعود أبداً أن نربطها بالواقعية . فما تلك الرسوم والظنول والدمس ؟ هل ما يويه الشاعر هو حقاً أن ينتقل بنا إلى أقدم الأغراض الشعرية العربية ؟ وأيدي الزمن التي ضيَّعت الأنساب ، أليست هي أيدي سبأ نفسها ، التي قد تفرقت وما بقي منها إلا أسطورة باهتة ؟

إلا أننا في قراءتنا الأولى لمثل هذه اللوحة نجدنا لا نتنبه إلى هذه الأسئلة ، والشيء الأهم الذي شعرنا به كان عكس تلك الأشياء القديمة ، بل كان نوعاً من التحلُّ لواقع مصعد . كما لو كنا نلتفتوننا في عضون المدينة كما هي على الحقيقة . وفي نهاية الأمر تكون تجربتنا هذه للمدينة - برغم جرئيتها - شبيهة التي جربناها بعد ذلك عند قراءتنا لوصف نوح في الشوارع نفسها في قصة يوسف إدريس « قاع المدينة » ، إلا أن اللحظة في القصيدة تعوض عن استطراد القصة . وفي القصيدة أيضاً جسر فاعلية تلك اللغة العتيقة

لا أكثر من ذلك في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي المكررة . وإذا نحن توقفنا عند غيرها من قصائد المجموعة نفسها ربما كان وقعها عند « العام السادس عشر » ، وكان توقفاً - مرة أخرى - لأسباب جزئية . في هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يقول لنا شيئاً ما عن نفسه . وقد يكون ما سوف يقوله ذا أهمية ذاتية ، إلا أنه مع كل ذاتيته تمطى للغاية . فهل نبيُّه هل ذلك ؟ أو أن ما نتعقده حقاً هو حين النمط في الأشياء ، في حين أن ما يهمنا هو النمط في قوالب المراهقة ، والنمط في تكوين الشعراء . القصيدة - طبعاً - ليست من إنتاج المراهقة . وهذا ما يهمنا أصلاً - مع أنها تدور حول ذكريات المراهقة لأن كل معرفتنا عن تكوين الشاعر لابد أن تنصب وتتركز في لحظة تكوين القصيدة . أما ما عدا ذلك فمجرد معلومات تخرج عن نطاق استعد أو تكاد .

أول ما نراه في القصيدة هو أنها تتبدى بطريقة تذكرنا بأسلوب ت . س . إليوت ، وهو الأسلوب الذي كان له رواجه في البيئة الشعرية العربية في منتصف الخمسينيات :

أصدقائي !

نحن قد نفقو قليلاً  
بيننا الساعة في الميدان تمضي  
ثم نصحو . . فإذا المركب يمر  
وإذا نحن تغيرنا كثيراً ،

وتركنا عامنا السادس عشر (ص ٩١)

ولكن هذا الشاعر الذي يجادلنا بأسلوب يمثل فترة زمنية محددة محدداً دقيقاً ، يلتفت بنا إلى لحظة في حياته كان أسلوب تفكيره وإحساسه بالواقع ملازلاً مختلفين . لم يكن لي تيار أوروبي مباشر قد استولى بعد على أسلوب تفكير الذين كانوا سوف يصبحون شعراء جيلهم . فيرى الشاعر نفسه بملاحظته وهي تنعكس في مرآة الذكريات النمطية - أي يرى نفسه يتهد ويتشوق تحت شرفات دكناء صامتة ، ويُسَهَّر الليل إلى أشعار مثل قول إبراهيم ناجي :

يا فتادى رحم الله الهوى      كان صرحاً من خيال      فهوى  
استقى واشرب على أطلال      وأزوغني ، طالما الدمع روى

فيلتفت إليها الشاعر عندئذ ، ويبدو كما لو كان يعترف بأنخطاء المراهقة :

كنت أهوى هؤلاء الشعراء  
أرتوى من دمهم كل مساء  
أتمنى معهم بالمستحيل  
وبألوان الذبول  
وبأوراق الحريف

ثم يستأنف التفاته شبيه البيان ويؤكد :

كنت أهوى هؤلاء الشعراء  
أشامس فوق غيم نسجوة  
أتمطى في بخور أطفوة  
وأرى الحب . . شروداً وبهاويم وحُرنا  
والحب الحق . . من يهوى وينفى  
وعميق الحب حباً لم يتم

ليقولوا . . باللعن لم يتم ! (ص ٩٢-٩٣)

هكذا يرى نفسه الشاعر الذي كان قد انطلق بسرنه الإليوتية ، التي كان من المتوقع أنها سترن ريب غير حد الرنين . لكن الشاعر اختار أن يبدو أمامنا مراهقاً رومتيكياً . ومع ذلك فإن نحن أعَدْنَا النظر إلى ذلك النوع من الخيلة في سياق تداول الأجيال الشعرية الأخيرة ، ساعدنا ذلك على فهم الموقف الناقد الخاضع الخاص بشاعر هذه القصيدة . فهو من ناحية وليد المناخ الشعري الذي يلفتنا إليه مع سمة التهكم على شعبيته - مهما يكن ذلك التهكم خفياً بل حوياً . ومن ناحية أخرى تتم رؤية الشاعر الذاتية ، ويتم هذا الالتفات غير عديمة تختلف نوعياً عن عديمة اللحظة الزمنية التي يرجع بنا إليها ، فلا يرينا الشاعر نفسه كما كان ، بل يرينا ما هو عليه الآن بوصفه واقعياً لحاضيه القريب البعيد في الوقت نفسه ، فيعكس كل ذلك في أسلوبه

عضويه ، وأن ذلك التيار مع وعيا المتزايد به يتجلى أمامنا بلامح لا جنة فيها إطلاقاً ، إلا أنه مع كل ذلك لا يمزاجم - بل لا يتنافس - عناصر الجنة التي هي النسيج الملموس الأول لأسلوب الشاعر ؟

لقد رأينا ذلك في نموذج اقتسام من قصيدة « مديحة القلعة » ، ونراه هاهنا أيضاً في الالتفات شبه البياني الذي يتكرر على مدى القصيدة كما لو كان لازمة موسيقية (refrain) ، والذي قلنا إه يذكّرنا ببعض خصوصيات أسلوب ت . س . إليوت ، إلا أنه أيضاً يذكّرنا - بل يتعدى في وعياً الأعمق - التيمات الشعر العربي القديم إلى من يصاحبه في رحته ، ومطالبتة هؤلاء الرفاق بالوقوف على أطلال الذكريات ، فيعمو الشاعر قبلاً كما عفا الشاعر الأموي ذو الرمة مثلاً ، فيمرّ الركب . . . وبعد كل هذا يترك الشاعر الأبية ، فما هو ذا قد رجع بنا إلى القاهرة كما نعرفها ، ويتفرق الخليط في كل اتجاه . (ص ٩٧) . وقد يكون زمن الشاعر الحيّ في مثل هذا الأسلوب تياراً واحداً . أم زمنة - لو زمنناً - الشعرى للبحث فيه نيارات تحتانية وجانبية تشدنا في أكثر من جهة . واعتذاراً عن قرءتنا - ما بعد القراءة الأولى - لقصيدة « العالم السادس عشر » نقول إن الاشارات الأسلوبية أحياناً تبدو أشد إلحاحاً من غيرها من الاعتبارات - بخاصة إن كانت تؤدي إلى فهم ما يليها من القراءات .

وأخر قصيدة تلفت نظراً في المجموعة « مدينة بلا قلب » هي « بمداد والموت » (١٩٥٨) ، وفيها حقاً ما يُلح على أن يُقرأ أكثر من قراءة ، ومرة أخرى ليست القصيدة بما هي كل هي التي نلزمنا ذلك ، بل جزء منها - ولا نقول « قطعة » ، لكن لا نترجم بالمناهج الانتقائية المعروفة في تاريخ الجمع والتبويب التوطيحي لأشعار متصلة .

وإن تركيزنا على الجريئات في شعر أحمد عبد المعطي حجازي - وخاصة في المبكر منه - لم تكن تنقص إليه أصلاً ، حتى إن نصرهما هذا يمكن أن يتضمن نوعاً من الشكوى من أن درجة الكثافة الشعرية في معظم قصائد الشاعر في هذه الفترة لم تكن قد استقرت بعد . ومع ذلك هيلنظر إلى حوال المجموعه الذي هو « مدينة بلا قلب » يمكننا أن نجد - جزء - الذي لفت اهتمام هو الجزء المعلن للمجموعة كلها - وهو

بقداد حرب صامت ، وقبة على ضريح  
ذباب في الصيف ، لا يهزه تيار ريح  
نهر مصّت عليه أعوام طوأل لم يضل  
وأغنيات تحرّة ،  
الحزن فيها راكداً ، لا يتكلم !  
وميت ، هيكّل إنسان قديم ،  
سيف على صدر الجدار ، خنجر من النصار ،  
أردية ملوثة ،

لدى هو أسلوب جيله في لحظة الانفصال من الجيل السابق وأسلوب جيله هذا فيه بعض عناصر دحيلة بشكل مباشر ؛ ما زلنا نشعر بمباشرة انتحائها - فلنقل مثلاً عن ت . س . إليوت . أما الأسلوب الذي حدث الانفصال عنه فهو على عكس ذلك - على الأقل من حيث كيفية ترسيبه في وعي الشاعر ؛ لأنه يبدو له كما لو كان على درجة مائة من بلهية ، فيعرف الشاعر أنه قل أي شيء آخر ابن ذلك الأسلوب برغم كل رصه له . وقد يكون في ذلك الموقف بعض الإيجابيات ؛ لأنه يسمح لنا بأن ننظر إلى شاعر « حديث » مثل أحمد عبد المعطي حجازي لا بوصفه نتاج اللحظة الإليوتية في تاريخ شعر القرن العشرين بعامة - أو كما لو كان استعمال ذلك الشاعر للغة العربية أمراً عرضياً .

وحق إن قبلنا أن روميكية جيل العشرينيات والثلاثينيات - التي لا تمثل لحظة الجفوة في الشعر العربي الحديث - هي الأخرى ليست إلا رؤية جمالية مستعارة من حيث جذور نكويها - حتى إن قبلنا ذلك ، وجدنا شعراء الجيل التالي لها ، مثل أحمد عبد المعطي حجازي ، غير واعين بذلك ؛ لأن التعبير الشعري لتلك الرؤية كان قد أصبح واقعاً « مولداً » أو على الأقل مهضوماً - وفي نهاية الأمر فإن ما بقي منه لأصفاً بوعي شعراء الجيل الجديد أو مترسباً فيه من مراحلهم التكوينية الأولى ، كان قد صار مريباً شبه عشوائى - وشبه مصفى - من العناية العربية العظيمة الراسخة الجذور في الحسية العذرية ، وفي القلق النفسي الصوفي - « والمحب الحق . . . » - حتى ينفى ، فلا يصر الشاعر الواقف على عتبة نوع جديد من الحداثة أن تكون مثل هذه الرواسب طافية على سطح وعيه - حتى وإن كان بطريقة عكسية . وأيضاً لا يضره ألا يكون واعياً بأن إطار تلك الرواسب العتيقة كان هو الآخر في وقته حساسية دحيمة . وهذه الطريقة سوف يستطيع الشاعر أن يخضع النظر عن معظم عناصر تلك الجدة المرحلية في « مدرسة » شعر الجيل التي كان قد تربى عليها ؛ لأنه كان لابد أن يتجاوز حقاً كل الذي كانت جدته قد فانت ولم يبق من حداثة إلا الجلد الأصفر .

أما ظواهر المدرسة التي حلت محل الروميكية في شعر جيل أحمد عبد المعطي حجازي - ومن بينها خصوصية أسلوب ت . س . إليوت ، فمضجورها لا يزال مباشراً مثلها كان وقت اقتحامها الأول ، وملائعها ما برحت مفركة .

مع ذلك فالدى لابد أن نتب إليه هاهنا - لأنه أيضاً من اللامح الخاصة بأسلوب أحمد عبد المعطي حجازي - هو أن الشاعر يجمع بطريقة قد تكون تلقائية خصوصيات أسلوبية ذات جدية عصرية بخصيصيات أسلوبية في منتهى التقليدية ، وأن نتيجة ذلك الجمع تتمثل في نوع من الوحدة تكاد لا نرى لها مثيلاً في أساليب أمداد ذلك الشاعر .

مادى يبدو لنا حديثاً - أو لقل حديثاً - في أسلوب أحمد عبد المعطي حجازي بحيث نشعر بأنه يصبر تياراً آخر يسرى في



الصمت فيها . وهذه المشكلة عامة الانتشار في الشعر العربي الحديث ؛ وبخلاصتها هي الميل إلى التطويل ، دون اعتبار لخصوصيات الشكل والتنوع الشعرية . والغالب أن ما يجعل الشاعر يصر على التطويل إنما هو حرصه على أن يكون وقوراً وصاحب فكر اجتماعي أو إيديولوجي ، وقبل أي شيء آخر ألا يكون مثاثاً بل أن يكون متاثلاً انبعاثياً ، خصوصاً في مراثيه .

إذا ما انتقلنا إلى مجموعة أخرى مما بين أيدينا من أشعار أحمد عبد المعطي حجازي ، وهي مجموعة «لم يبق إلا الاعتراف» (٤) ، وجدنا أنفسنا لا نتوقف فيها إلا عند القصائد الثلاث التي هي «يوميات الإسكندرية» ، و«الأمير المتسول» ، و«رثاء المالك» ، وهي نسبة لا بأس بها أصلاً ، وإن كنا بالنظر إلى الكثافة العنائية ، والتطابق بينها وبين شكل القصيدة ، لا فرتاح من هذه الثلاث إلا إلى قصيدة واحدة ، هي «يوميات الإسكندرية» . ولا نقول إن هذه القصيدة أجود وأعمق شعوراً وتجربة من زميلاتها ، بل على العكس ؛ فموضوعها أقل طموحاً من حيث الفكر ، وأشد انطواءً على الذات . ومع ذلك تبرز القصيدة متكاملة صريحة في درجة الكثافة العنائية من أولها إلى آخرها . وهذا ما يساعدنا على أن نستمر مع ذات الشاعر غير التجربة العنائية ، ونرى الأشياء بسيطة كما هي في ذاتها :

سحائب دكنة تملأ السماء  
إلا شريطاً شقيقاً بينها وبين غيمة البيوت  
والبحر ألوان تموت . . كلها ضاق المساء  
ونحن في المقهى نموت ( ص ٤ )

إن الاستحباب للطبيعة بهذا الشكل كان يمكن أن يؤدي إلى حساسية غير حساسيتها تماماً . فمجال التعاطف مع مثل هذه الرؤية للطبيعة كان شاعراً أمام الشاعر : السماء كانت نصيب ، والأفق كان قد تحول إلى شريط شقيق ، والبحر صار ألوان تموت . إلا أن موت الشاعر كان يقع في مجال غير ذلك المجال : الحزن والحنين واليأس كل شيء فيه كان مختلفاً ، ونرى الشاعر يقف على بعد من الطبيعة المطبوع المتهمكة في ذاتيتها ؛ فهو يظهر لنا متقطعاً عن تلك الطبيعة انقطاعاً شبه موضوعي ، بفصل جذل غير مرئي ، يسمى التمدد - أو التباعد - التهكمي : «ونحن في المقهى نموت» .

ومن خلال هذا الإحساس التهكمي بالذات ، الذي هو نوع من الموضوعية ، سوف نستطيع أن نتعرف تجربة الشاعر مع «ملرس» الأتية التلي ، وسوف نطلع على تلك المسرحية القديمة التي يعاد إخراجها كل موسم على شواطئ الإسكندرية ، والتي تبدأ دون دقة ، وتنتهي بلا ستار . ( ص ٤٣ )

إذا كان ثمة مجال للمعاطفة في عالم الشاعر فإنها تكون دائماً على الطرف الآخر من كل شيء يجربه ، وتكون تلك الموضوعية التهكمية ، أو يكون ذلك التباعد التهكمي دائماً هو الوسيط بين

عظت ضلوعاً من هشيم  
وامرأة تعلقت في وجه المساء بأنها  
نكبي على أخشابها أحبابها  
وأوجه منقبات ، لا تبوح  
بعدد سور ، ماله باب  
بغداد تحت السطح مرداب  
الفخر فيه ، في سواد أخرف على الورق  
والشمس فيه ، واستدارة الأفق  
شمعة تراقصت من حولها سود الظلال  
( ص ١٦٧ - ١٦٨ )

إسما نرتجف رغباً من هذه الرؤية لبغداد في سنة ١٩٥٨ لو أي سنة غير ١٩٥٨ ، أو لأي مدينة تمثلها رؤية أحمد عبد المعطي حجازي لبغداد ١٩٥٨ ؛ ففي مثل هذه الرؤية شيء يستمر معنا ، ويلصق بنا ، كالرعب نفسه ، حتى وإن كان منفصلاً عن باقي القصيدة . وكذلك صورة سواد الأحرف على الورق ، واستدارة الأفق حول قلب الشمعة التي قد انتبهنا بسهولة إلى تفديتها ، فإنها قد تحولت في إطار هذه الرؤية إلى شيء ذي معنى عضوي ، ضمن سديم الحروف والشعرية المحيط بالكل . إننا نشعر من خلال هذه الصورة شعوراً يكاد يكون غريباً ، بأن الإنسان حينما يقع في السراب مثل سراديب رؤية الشاعر ، تتحول هويته إلى سواد أخرف على الورق ولا يبقى له أفق إلا دائرة صيقة قلقة من ضوء يخرج حول الشمعة . أما الظلام فيحيط بكل شيء . عند ذلك ندرك أن مثل هذه الصورة لا ينتهي إلى لغة ابن ندم الشعرية ، أو إلى لغة ابن الرومي ؛ وأنها لغة كنا بحاجة ملحة إليها لكي يجد الواقع الذي يحيط بنا سبيله إليها .

ولكن برغم كل الذي يقنعنا في شعر أحمد عبد المعطي حجازي من أول وهلة فثمة مشكلة قد لاحظناها كذلك من أول وهلة ، وهي عدم تمكن الشاعر المثلث من أن تجري وحدات قصائده على درجة ثابتة مما سوف نسميه بالكثافة العنائية ، لأن ما يجعلنا نقرأ شعره بأديء ذي بده ، بل ما يجعلنا نرجع إلى قراءة شعره ، هو تحقق لمحات من تلك الكثافة العنائية ، التي هي لمحات الرؤية الشعرية الحقيقية ، والتي لا يمكن أن يعرض عنها أي عصر آخر في بية القصيدة ، كلما كانت تلك القصيدة غنائية بالمفهوم الاصطلاحي . فلهذا السبب نجد دائماً نطالب الشاعر القادر على الكثافة العنائية بأن يجعل منها كنه القصيدة ونسيجها ، بل يجعل منها العصر المكون للإطار البنائي للقصيدة : أن تبدأ القصيدة وأن تنتهي من خلال الإحساس بهذه الكثافة ، وأن تنتهي بمادها . فالإحساس بطاقات الشكل المحركة في القصيدة لابد أن ينشئ من الداخل

لكننا كثيراً ما نتساءل عند قراءة قصائد أحمد عبد المعطي حجازي عن الدوافع التي تجعله يستأنف قوله في لحظة يلزمه

لعمامة والشاعر ، وإذا كان ثمة إمكانية لـ «نوبة البكاء» فهي أيضا تقع على البعد - بعد الحلم الذي يصحونه الشاعر على مأساة رحلته الأخيرة هذه . . وهو واع بأنها هي الأخرى تتباعد وتتضاءل .

ومن بين مجموعات أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية كلها يمكننا أن نفرّد مجموعة «مرثية للعمر الجميل» من حيث نسبة القصائد الناجحة فيها ، ومن حيث توافر ما سميناه الكثافة الغنائية . أما عنوان المجموعة فله أيضا أبعاد من حيث المعنى لابد أن نتوقف عندها . فالعمر الجميل لدى أحمد عبد المعطي حجازي هو تلك الفترة في حياته وفي حياة مصر ، التي قد انتهت أصلا مع هزيمة ١٩٦٧ ، والتي تطايرت أشباحها الأخيرة مع وفاة جمال عبد الناصر<sup>(٥)</sup> . ولذلك فقد تكون القصائد المحورية في المجموعة هي «البحر والبركان» ، و«نوبة رجوع» ، و«الرحلة ابتدأت» . وفي هذه القصائد الثلاث أيضا ثبت لنا الشاعر أمراً نكاد لا نتوقع إمكانية وقوعه في الشعر الحديث بلغة وليس فقط في الشعر العربي الحديث ، وهو أن يكون الشاعر الحديث مازال قادراً على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحث عن مواقف مثل الشعور بالوطن من حيث المصير الجماعي للعكس في مصر الذات . ولا نغني هنا شعر الحماسة الوطنية الذي عرفناه عبر أجيال من شعراء النهضة الأخيرة ، لأن لغة هؤلاء الشعراء وبلاغتهم قد فقدتا صلتها بالأسلوبية بحسبانية الجميل الراهن ، بالمفاهيم الحديثة للذات وللجماعة . وما تبقى من تلك اللغة وتلك البلاغة في الممارسة اليومية لمهنة الشعر لا يكون إلا ممارسة شبه طقوسية .

وليس هذا هو موقف أحمد عبد المعطي حجازي من لغة الشعر ومن بلاغته . وإذا نحن رجعنا لحظة إلى قصيدة من غير المجموعة التي نحن بصددتها ، وهي قصيدته المكرة «أوداس» (١٩٥٦ - ١٩٥٩) وجدناها لحظة انتقالية من حيث إدراك الشاعر لمشكلة الأسلوب على مفترق الطرق بين حساسيتين غنائيتين . قصوته في هذه القصيدة مازال مرتفعاً هائجاً متعلماً ، وببرته مازالت مباشرة :

مَدُنُ الْمَغْرِبِ  
تَرْتَجُ عَلَى قَمَمِ الْأَوْدَاسِ  
وَيَهْبُ الرِّيحُ الشَّرْقِيَّةُ  
تَنْشِبُ جَنْبَهَا فِي التَّلْجِ  
وَتَقْلُبُ أَحْشَاءَ الْمَوْجِ  
وَيَطْوِي زَيْبُ كَالْمَرْجِ  
يَجْتَاحُ الْقَمَّةَ وَالتَّلَا  
بْنَ بَلَا !  
اِغْتَالُوا بْنَ بَلَا !  
ثُورَةٌ . ثُورَةٌ  
مَا أَكْظَمَهُ يَوْمَ الثُّورَةِ

تهتز الأعماق الحرة  
تهوى مدن ، يهوى مطر ، تنمو زهرة  
تتعاكس مخلوقات النور ، ومخلوقات الحفرة  
يلقي رجل عجوبته . . آخر مرة  
ويودعها غزلاً ،  
شِعْراً ، قَبْلاً ،  
آخر مرة

يتلمس في ضوء القمر اللواتي جدع الشجرة  
يشقى حتى يجد اللفظ الثيرة  
ليقول وداعاً ! حين ينور  
ينسى أشياءه  
ينسى أبنائه  
يتذكر أن الباطل ينتهي الحق  
نار تلهي بالخنصرة  
شبهات مبرأ بالفكرة  
شرف في الطين . . رؤى مرة  
ما أعظمه يوم الثورة  
يوم تهوى فيه الصلح  
نصفوا وفرق  
فترى بلداً ورعاً  
الناس به يمشون معاً  
يشنون معاً ،  
يكون معاً  
وإذا مات الإنسان به ،  
عرف الإنسان به قبره

ثورة . ثورة  
شعبي في الشطّ الأبيض نار  
ضربات جناحك يا نسري ،  
في المغرب نار  
آه !  
لو أن جناحك فوق المشرق طار  
آه !  
لو أن النار سرت في باقي الدار  
يا ويل ! يا ويل !  
يا أحزاق ! يا قضبان الليل !<sup>(٦)</sup>

هذا الأسلوب وهذه البلاغة سوف يتحدّهما ويختفيا شعراء المقاومة الفلسطينية فيما بعد . أما تجربة عبد المعطي حجازي مع صوت الشعر الخارجي وصوته الداخلي سوف تتطور تطوراً مختلف الاتجاه نحو غنائية أهدأ وأعمق . وهكذا على الطرف العكسي من «أوداس» نجد قصيدته «بطالة» (١٩٧٤) بعنوانها القاسي ذي المرارة التهكمية :

أنا والثورة العربية  
نبحث عن عمل في شوارع باريس ،

نحس من هرة ،  
تسكع في شمس أبريل

.....

إن زماناً مضى ،  
وزماناً يحيى ،  
قلت للثورة العربية :  
لا بد أن ترجى أنت ،  
أما أنا  
فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدفء (١٧) .

ولنرجع إلى القصائد الثلاث التي اخترناها من «مرثية للمعمر الجميل» ، والتي هي مرثى الحزن قبل اليأس ، ولتأمل قصيدة «نوبة رجوع» أولاً ؛ لأنها الأسهل ترتيباً وبناءً ، أو لأنها تبدو لنا كذلك . فالقصيدة مبنية على أساس تكرار نغمة تلك «النوبة» العسكرية الخاصة برينها الحزين الذي يبدو لنا وكأنه يجتاز من أبعاد تتجاوز بُعد المسافة نفسها ، لأن تجربة المسافة قد تكون فردية الوقوع ، وفردية الوعى ؛ أما هذا الحزن فيه شيء يلعبنا من وراء أفق الإنسان من حيث هو فرد ، ويجعل الفرد يتدمج مع الكل الجماعي اندماجاً حمياً ، فتتكون كتلة تنبض نبضاً موحداً الإيقاع ، ويتكون نوع من وحدة الوجود الموقوت . ومن هنا اتسمت بساطة القصيدة ، وبساطة تجربة الشعور بالوطن - أو حتى بالوطنية - بعمق لم نتوقع العثور عليه في جدول مشاعرنا ؛ كما أننا كنا قد بشنا فيما مضى من أن نعتز على تلك التجربة وعلى هذا القدر من الكثافة في معظم النماذج الشعرية التقليدية ، التي كانت تحنك حساسيتنا . فقد يكون توصيل تجربة قديمة في المعصر الحديث حجة اختيارية كافية لخداثة الوسيلة ذاتها :

كان صوتاً ما ينادى !  
فنعود من وراء الأفق أسراب الحمام  
تدور في شمس المغيب دورة وتفترق !  
كان صوتاً ما ينادى !  
تخلع الأرض قميصها الذي احترق !  
تخوضر الظلال فجأة ، وتنتفج البراهم ،  
بحارها العطرى في قلب السفينة !  
كان صوتاً ما ينادى !  
تنهض الريح السجينة  
دافعة أمامها حقول قمح وأغاث وقطمان حنم !  
كان صوتاً ما ينادى !  
فيرفرف العلم  
يمطر وحشة ، وحزناً ، وحنيناً ، وسكينة  
في شرفة المدرسة التي احتض ضجيجها ،  
وأقمرت ساحتها  
ورضعت أشجارها الخضر طيورها البواغم

كان صوتاً ما ينادى !  
فتغيب نحن لحظة وتشرق المعالم  
يدعشنا أنا نحب هذه المدينة  
وأنتا قد اكتشفنا جيلنا ، في هذه الأبنية الجوانم  
أشياقها الدفينة  
وأن فيها امرأة ، تخطر في قميص نومها ،  
وقطة غموة في السلام !  
كان صوتاً ما ينادى !  
فتجيب : نعم !  
نحس حصة الحنين والالم  
وتنبض الذكرى بأسماء البلاد ،  
والرفاق ، والمواسم !  
كان صوتاً ما ينادى !  
يزحم الرجال أبواب القرى  
في سحب من الغبار والشفق  
يسقط من جباههم ماء الضوء والعرق  
ويستجيش الليل أصوات البهائم !  
كان صوتاً ما ينادى !  
تنصب الأهراس والمآتم !  
كان صوتاً ما ينادى !  
فتجيب : يابلادي ! يابلادي ! يابلادي !

(«مرثية للمعمر الجميل» ص ٦٥ - ٦٨)

فماذا يقال عن مثل هذه القصيدة بعد أن كنا قد قننا إنها تبدو بسيطة ، وبعد أن نصيف إلى ذلك أن مشاعرنا التي أثارها تبدو بسيطة هي الأخرى ؟ ولكننا نعجب حقاً ؛ كيف أمكننا أن نرجع إلى شعور على هذه الدرجة من البساطة ، مع أننا في الوقت نفسه نمزج أن الذي وقع حقيقة كان شيئاً بعيداً كل البعد عن البساطة ، بل إننا من حيث التجربة لم نتوقع وقوعه ، ولم ندرك كل معانيه ! علينا أن نفرص خلا وسطاً . أنه من المستحيل أن قصيدة كهذه - ببساطتها الظاهرة - كانت تستهدف توصيل تفاصيل متنوعة ومعقدة نميشها لحظة لحظة ، وبفظة نقطة ، وأن الذي لابد أن نعتز به هو أن في القصيدة توتر أخفى يش التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة ، وأنها - أي القصيدة - بفضل ترتيب بنائها الواضح السطوري ، لم تستهدف إلا أن تكون مصبغاً شبيهاً أو منوالاً ننسج عليه خيوط أفكارنا ومشاعرنا ، وأن الشكل الشمولي المركب بكل دقة الإيقاع هذه هو عين المصبغ الشبكي الذي نسجت عليه الحياة الفردية والاجتماعية تجاربنا الكثيرة المتنوعة . ولكن يبدو أن كنا قد سيا كل ذلك ، أو لم ننتبه إليه أصلاً ، فانتبهنا إلى العجب من تجربتنا المعقدة الغنية بالأصداغ مع مثل هذه القصيدة البسيطة .

فما الذي يحدث في القصيدة ؟ يبدو أن الإجابة عن هذا السؤال هي كذلك بسيطة للغاية ؛ لأنها قد لا تختلف عما ينطوي

سوداوية وفراغا في النفس . وهكذا غصى في نسج حيوط أفكاره على موال القصيدة ، وستقل إلى المدينة التي قد استعدت للنوم ، والتي كانت كذلك قد أتمت دائرة رحلتها اليومية . وبهذا نعرف بشيء كنا نتكهن عن الاعتراف به . نعم ، إنه لا نكر كل شيء من حولنا . . . ولا ننكر الذكريات .

وثمة عودات - لو نوبات - أخرى على موال القصيدة :

لزدحام الرجال في أبواب قراهم « في سحب من العبار والشفق » ، وسقوط الليل غطاء على كل شيء سوى أصوات بهائمها . ويدرك عندئذ أن كلمة البهائم نفسها فيها شيء مبهم مثل الليل . . . وفي ذلك الوقت تتناقص الأشياء وتسبح معا ، فتتصّب الأعراس والمآتم ، ولا يعرف ما نقطة الانطلاق في مثل هذه العودة ، ويصبح صوت « نوبة رجوع » صدى لأصوات الكل : « يابلادي ! يابلادي ! يابلادي ! » . وهكذا ترى أن ما قد حدث في القصيدة هو أن الشاعر كان قد أطلق سراح أفكاره لدقائق قليلة لا تزيد عن دوام أداء « نوبة رجوع » ؛ ولكنه قد أحاط في تلك اللحظات بتجربته الواسعة مع وطنه ، وقدم إلينا موالا ننسج عليه تجاربنا نحن لما قد يكون مصيرنا مع أوطاننا

واللغة الشعرية - كما رأينا في هذه القصيدة - يحكمها أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها - حتى لمعظ الواحد - قد تكون لها أعماق وأبعاد تناقص أي انطباع بالبساطة . وهكذا يفهم مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو العموض في لغة الشعر بعامه ، وفي لغة الشعر الحديث بخاصة ؛ وبدرا ما نتوقف لكي نتأملها ؛ لانا تعودنا أن نرى فيها إم إيجيبات أو سلبيات تكاد تكون مجردة عن أي اعتبار للنص الشعري المعين ، بل تكاد تكون قيما نظرية مطلقة . ولذلك كثيرا ما نفصل البساطة على التعقيد ، والشفافية على العموض ؛ لأن مثل هذا التفضيل يمثل مواقفنا النفسية والجمالية المسبقة ، غير المرتبطة بالعمل الشعري الذي نتاوله مقدبا . وقد يقع عكس ذلك ، فسحاز إلى التعقيد والعموض مبدئيا ، ونعص النظر عن خصوصيات العمل الشعري ذاته . والخطر في كلا الحالين قائم . ولنتوقف أولاً عند انحيازنا الحديث العهد للتعقيد والعموض ؛ فسددي يحدث عمليا في معظم الأحوال هو أن الناقد الذي يواحه عملا شعريا غامضا ومعقدا يميل إلى الدحول في العالم المتشامك للنص ، واقتحام صعوبات فهمه فهيا ، مهى كان ذلك المهم . وهو يفتتح في النهاية بمجرد حل الشعر الخرقى لدلت النص ، ويظن أن كل جهده وهاته في سبيل حل الشعر الخرقى يعوضه عن التجربة الشعرية . والناقد هنا يترك النص العامص مكشوقا ويزعم أن المهمة النقدية قد تحققت ، في حين أن المهمة النقدية الحقيقية كان لابد أن تبتلى من ذلك المطلق - أي من منطلق الوصوح المكتسب للنص ؛ لأنه من هه فصاعدا لابد أن تكون تسؤلاتنا النقدية حول النص الشعري تساؤلات تقييمية بصفة مميزة .

عليه عنوان القصيدة ذاته ؛ أي أنه « نوبة رجوع » . غير أننا إذا توقفنا عند معنى العنوان الاصطلاحي العسكري وحده فقد قاتنا معظم ما في القصيدة ، وانتهينا بذلك حقا إلى تبسيط في المعنى لا يبرر بأكثر من التفاتة عجيبة . ومع ذلك فالعنوان نفسه يمكنه أن يقول لنا أشياء كثيرة عن القصيدة ؛ فنوبة الرجوع أصلا إنما هي نوع من تكرار للمعنى الواحد الذي هو « العودة » ، إلا أن النوبة تكون بمعنى إعادة حدث ما ، أي بمعنى تكراره ، مثلما تعود السم عند غروب الشمس إلى أبار المياه . وهكذا النوبة فيها شيء نهائي مثل نهاية النهار ، كما أن فيها شيئا دوريا يتكرر يوما بعد يوم . وهذا التوتر والتناقض في معنى الكلمة الأصل يسمح لها بأن تؤدي أدوارا عدة ، لا على المستوى الاصطلاحي وحسب . مثل معناها في الموسيقى وفي المراسم العسكرية - بل على مستويات استعارية ورمزية متنوعة . وحتى إذا نحن أخذنا المصطلح العسكري وحده وجدناه يشير إلى أكثر من معنى . فالنوبة تعزفها الجوقة العسكرية « حين يرتاح جنمان الشهيد على أرض الوطن » - كما يقول لنا أحمد عبد المعطي حجازي نفسه ، توطئة لقصيدة ، ولكنها من الممكن أن تعزف أيضا عند إنزال العلم كل يوم ، إشارة إلى أن النهار قد انتهى ؛ فهنا أيضا تحيز في المعنى بين الحتمية والمرحلية . ومع ذلك نشمة عنصر مشترك بين طرفي المعنى ، وهو الشعور بأن المأساة على وشك التحول إلى الشعور بالحزن المجرد .

تبدأ القصيدة بعودة أسراب الخسائم من وراء الأفق ، ويدورانها في آخر شعاع شمس الغيب ، وبافتراقها . ونذكر من البداية أن شيئا ما قد بلغ آخر مسيرته وانتهى . وهذا هو خط الموال الأول . وعند ذلك ستقل مع صوت النوبة إلى الأرض وإلى نهاية رحلتها ، فتراها مختلفة عما كنا نتوقع ؛ لأن الأرض تنتظر الليل كما تنتظر الأنثى الذكر ؛ فهي تحلج قميصها الذي احترق - أي الذي يحمل لونا غير لون الأرض بصفته شمسيا أو نلريا - وترجع إلى سوادها الخصب - أي « تحضضر » - وتفتح ليل من كل براعمها الممقة بالعطور ، فتدرك أن عوفة الأرض إلى ظلام الليل هي انتهاء المثل إلى المثل .

وحظ الموال الثالث فيه شيء من الشاعرية الروحية (pastor- al fucolic بنص السمطية التي تعودنا عليها ، ابتداء من ثيوكرتس Theocritus وفيرجيل Virgil ؛ لأن غروب الشمس لدى الملاح ولدى راعي السم في هذا النوع من الرؤية الشاعرية فيه دائما ما يدفع إلى الأمل في الراحة ، وإلى الشعور بحزن سوداوي في آن واحد ؛ لأن الملاح وراعي الغنم قريبان من سواد الأرض ، ومن ربطها بظلام الليل .

ثم نتقل في موال القصيدة إلى مشهد ساحة مدرسة مقفرة ، ونذكر مراحل عمرنا التي قصيناها في المدارس ، ونذكر - على الخصوص - وحشة ساحات تلك المدارس في أوقات العطلة ، ونعترف بأن لحظة انتباهنا إلى تلك الوحشة هي من أشد ذكرياتنا

وشدونان هي كل هذه الأشياء وأكثر ؛ هي صورة لواقع شعري كبير يشمل القصيدة كلها ؛ وهي أيضاً كلمة لا يفهمها الشاعر تماماً كما رأيناها من خلال تسلاؤلاته عمر أعطاها هذا الاسم . ولكن ثمة إشارات غير مباشرة إلى نوع من الفهم وإلى نوع من الوعي بالإمكانات الشعرية القريبة المصنعة في ذلك الاسم ، لأن الشاعر - بعد استدعائه رؤية الحرية من خلال اسمها - يشير إلى انطباعات صوتية بطرق مختلفة ، مباشرة وغير مباشرة . فذكره لشدونان يشير رؤية البحر المرسوم أولاً بحطوط صوتية ، سرعان ما تتحول إلى لمحات صوتية . حتى الصور ، بارتعاشاته ويلمعانه ، ليس إلا إيقاعات لعم - أي ليس إلا هودة إلى الصوت . كما أن الطير الذي يرف ، والذي « لا نراه » ، يصح مجرد حفيف أجحة عبر مرئية - أي يصح صورة صوتية . فشدونان هذه يستوعبها الشاعر مد المقطع الأول للقصيدة كما لو كانت نغم أعنية عجيبة تحييه من البحر . وهذه هي أيضاً أول بذرة شات منها القصيدة ؛ فقد سمع الشاعر بيان عسكرياً جاءه من جزيرة منية في جبهة كان يبدو أنها منسية أيضاً ، قائلاً : « قاتل الخوذ المصريون في جزيرة شدوان في البحر الأحمر بمسألة مذهلة » . وعندما انتهى البيان ابتدأت القصيدة في خيال الشاعر ، منطلقة من اسم المكان الذي وقعت فيه تلك الأحداث المذهلة من حيث بسالتها ؛ وذلك لأن إيجاز أسلوب هذا البيان ، والتزام الموضوعي ، كانا قد تناقصا في غمكه مع تداعيات المعلن التي أثارها رنين لفظ شدوان .

وتتمثل خصوصيات تلك الجزيرة من الناحية الجغرافية في أنها صغيرة ، وأنها تقع في المكان الذي يطل منه خليج السويس على البحر الأحمر ذاته . أما اسمها الخاص هذا فقد لا يكون له تعريف لغوي واضح ، سوى أنه قد يشير إلى معنى الغناء . ولكن أي غناء هذا ؟ ولماذا ؟ لا أحد يعرف . وثمة أيضاً معنى « شلو » ؛ وهو أيضاً يشير أصداً غنائية . وهناك أيضاً الشلو بمعنى القلة أو الصغر ؛ وفيها هذا ذلك فشدونان أصداً غنائية وثلاثية معظمها يشير إلى معان مثل غير المسك ( شلو ) وعمومة شجيرة معروفة بشدا ، إلى آخره . فحلاصة القول أن كلمة شدوان كلمة شعرية تفرص نفسها بشمريتها . وهذا هو الذي يتجلى بوضوح من خلال تكوين جو القصيدة الغنائي الشعاب أصلاً - وأيضاً بطريقة أكثر دقة من خلال تقسيم القصيدة الإيقاعي ، ووقوع كلمة « شدوان » موقع الإيقاع في هذا التقسيم . وما يمنحنا هاهنا بصفة أكثر صلة بخصوصية رؤية أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية ، وأدق تعريفاً للامح أسلوبه ، هو أن دور ذلك الاسم ، مع كل ما يشير رنينه صوتياً ودلالياً ، دور محيل للصورة قبل أي شيء آخر . فشدونان ليست هي فقط أول كلمة تصادفنا في القصيدة ، بل هي العالم الأصغر والعالم الأكبر لتجربتنا كلها مع القصيدة ؛ أي هي الصورة الشاملة ، وبوابة تلك الصورة معاً ؛ وتواجهها المستمر على مدى القصيدة يحمل منظور الشاعر اللذان من شتى زوايا الرؤية . وهكذا ، كما ذكرنا

أما مشكلة النص الشعري « البسيط » أصلاً فهي تبني من واقع شفافية ذلك النص ، وأيضاً من افتراض أن يكون الانطباع الأول إلى حد بعيد تقويمياً - أي أن تكون صلاحية النص الشعري الجمالية هي الدافع الذي يجعل الناقد يسأل النص أسئلة نقدية متزايدة الإلحاح والدقة حول ذلك الانطباع التقويمي الأول ، بمعنى أنه يتعين على الناقد ألا يتوقف عند البساطة المبدئية على سطح سبة العمل الشعري إذا كان ثمة تحت ذلك السطح عصور وتجاويد قادرة على تفسير شفافية سطح البنية . والبساطة لا بد أن تبررها من داخل النص الشعري ، شأها في هذا شأن العموض والتعقيد . وفي نهاية الأمر لا يعلل في الشعر « مبدأ البساطة » ، على نحو ما صنع جميل صدقي الزهاوي :

لم يكن مبدأ البساطة في الشعر مغلقاً  
أنا من بعد أغضبر أنا أغلقتُ أنا (٨)

ومن ناحية أخرى فذمة الشعر الحقيقية هي دائماً « مباشرة » - وإن لم يكن ذلك بالضرورة أنها « بسيطة » - مثلها رأيات إي . هولم T. E. Hulme « إن اللغة المباشرة هي الشعر » وهي مباشرة لأنها تتعامل مع الصور . اللغة غير المباشرة إنما هي نتيجة ؛ لأنها تستخدم الصور التي قد ماتت وصارت تراكيب لفظية (٩) . ومن زوايا النظر هذه يمكننا أن نرى بساطة قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي : من بساطة لفظها ، ومن العمق المتراجع نحو ما وراء أفق وعيا التجريبي ، من حيث غنى صورها .

وانتباها إلى أهمية الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطي حجازي ، بل أكثر من ذلك ، انتباها إلى أهمية اللغة الشعرية التصويرية لديه سوف يساعدنا على فهم أهم خصوصيات قصائده الأخرى ، مثل قصيدة « البحر والبركان » . فهذه القصيدة من حيث الشكل أكثر تعقيداً من « نوبة رجوع » ، حتى وإن كانت هي كذلك مبنية أساساً على ترتيب يعتمد على الإيقاع البائي الشامل لأقسامها غير المتساوية الطول ، وأن يتبدى كل قسم بالتلفات مباشر - أو بدهاء - يؤدي دوراً يشبه دور اللازمة الموسيقية . وهذا الالتفات هو دائماً استدعاء لجزيرة ذات اسم يعيض بشاعرية عجيبة يؤدبها اللفظ « شدوان » ، الذي يجعل الشاعر يسائل الحرية عن سره « ومن الذي أعطاك هذا الاسم . ملاح شريد أم خارج حمل السلاح على المدين ؟ » (١٠) . وهذه الشاعرية في اسم الجزيرة تقابل شاعرية « نوبة رجوع » ، صورة ورمزاً .

تبتدىء القصيدة مندء أو بصيحة لو يتهد أو حتى يصدى :

شدوان !

صوت البحر يأتي من بعيد .  
وارتعاشات النجوم على المياه  
يتواثب اليمعان في نغم يشب ويختفي  
ويرف طير لا نراه [ ص ٨ - ٩ ]



بكر سماء الفجر ، صوته البحر أنفاس المياه  
والرمل قبيل ، وريح البحر معول ،  
وأضواء المنارة

بكر كأن الله منذ هنيهة خلق الحياة  
بكر أنا !

أمشي على أرض البكاره [ ص ١٢ ]

وبعد أن كشف الشاعر نفسه - مرثياً ملموساً - مثل الجزيرة  
البكر ، بمد رؤيته ويرى نفسه مؤلفاً مع ملامح أخرى من  
تجليات الجزيرة ، حيث تسمع مواويل الجنود ، وتطل أوجه  
قروية . وكل هذا له لمسة البكارة نفسها ، لأن جزيرة تحمل اسم  
شدوان قد منتهت فسها السحري ، ولأن شيئاً حايها كان قد  
حدث على وجه تلك الجزيرة ، وغير طبيعة الأشياء

وما يلي من القصيدة ليس مجرد سرد للذي حدث ، بل هو  
توالي أو سلسلة من صور واقع الجزيرة دون حداثتها ، حيث  
يتوالى نهار الجزيرة وليلها ، وتتكون أجل الصور وأكثرها مباشرة  
في تعبيراتها :

بكر مواويل الجنود

تنساب من أحلامهم في الفجر ،

تصبح أوجها وقرى صغيرة

واليفه أشياهم في الرمل نائمة تيرة

كانت بتأديهم معلقة على أكتافهم ،

وهو على الخلدان يصطادون في ألبي الصباح

وهو حراة يغسلون ثيابهم ،

ويطاردون عفاريت الشيطان في شمس الظهيرة

بكر صرير الكائنات وشدها الجياش في الصمت

الفريد

تفتح الأصداف هذا الوقت ،

تلقى نفسها فوق الرمال

ينهل نور البحر أمطاراً حزيرة

وبصيح صوت بالرجال

يخمر في قم حارس طرف البقاة ،

يلمع التصل الحديد

في بتدقيته ، ويلمع جسم وحش القرش في البقع

المنيرة [ ص ١٢ - ١٤ ]

وبعد هذا البسط التصويري ، مع تصاعد إيقاعه المستمر  
تتعلق صرخة الشاعر . . وينقطع ذلك الإيقاع :

شدوان !

[ ص ١٤ ]

هي الوطن !

وما عادت شدوان هي الجزيرة لبعيدة بعد المنفى ، ولا تكفي  
البندقيتها لها رمياً ، لأننا قد تعمقنا الصورة تعمقنا الوعي . وهذه  
المقدرة على التعمق من خلال الصورة هي سيرة شاعرية أحمد عد

آناً ، تتكون أول صورة تصادفنا في القصيدة من إشارات  
صوتية ، وتتجلى جزيرة شدوان مجلياً شبه مجرد عن ملابس  
الرمز المباشر . وهذه الرؤية للجزيرة ، المتعلقة في اللاواقع  
الظرفي وإن كانت في صحيح الواقع الجوهري ، لا يمكنها أن  
تستمر - فهي المثل أو المثال .

إن هذه الجزيرة تتحول مع اسمها العجيب ، ومع مديتها  
التي ولدت مثلها من البحر ، وه طفت على وجه الزمن ، إلى  
شيء يطالب به « الثمن من الدم » ، فتصبح عالم الشاعر الأصغر  
وعالمه المطلق . فهي الأم والوطن . أما الشاعر فيبدو كما لو أنه  
رأى نفسه من زاوية النظر أو من طرفه ، فهو يرون من حيثها كان  
نحو الجزيرة ، مثلما يرون الين إلى الأم - كما لو كان هو خارج  
جوه الأشياء وكانت هي الكنه . وهو - من ناحية أخرى - يرى  
نفسه على تلك الجزيرة منفصلاً عن ذلك الكنه ، وأن بينه وبين  
الطرف الآخر الذي يربو إليه - أياً ما كان هذا الطرف : أما  
أو جزيرة أو وطناً - دائماً كل هذا الليل وكل « أمد الظهيرة »  
« وتقاطع الطرقات » [ ص ١٠ ] مع حيرتها شبه المطلقة . ومن  
طرب هذه الجزيرة لمتد رؤية الشاعر نحو الحقل البعيدة صورة للوطن  
هذا الملح ، [ ص ١٠ ] ، وتصبح الحقل البعيدة صورة للوطن  
وللام ذاتها ، ويكون بحر الملح صورة معقدة للأبعاد المرئية وغير  
المرئية لطرف العالم ذاته ، وللمحيط بل للشعور بالمدح بالتساع  
البحري نفسه . ويزداد قرب الشاعر من ذلك الالم عند إدراكه أن  
للإحساس بنفس « دم العشرة » [ ص ١٠ ] العاصف المبهم  
الإيقاع دوراً في وجهه ببعض الأشياء التي كان يتجنب ذكرها  
سابقاً ، وأنه الآن مستول عنها - ص :

كل الذي من أجله نلنا بستر الخوف أهواماً مريرة

كل الذي يهله في نفسي ،

فأدرك بعد ما طال الزمان

أن استطعت النوم ، أبعد ما أكون عن الأمان [ ص ١١ ] .

ومن هنا التجريد الصارم لرؤيته للوطن :

شدوان !

منفى ، ويندقي وطن [ ص ١١ ]

تتلاشى - للحظة خاطئة ليس إلا - الصورة الحية  
للجزيرة .

هذه هي شدوان الرؤية الداخلية ، شدوان تجربة الذات .  
ولكن أهم شيء من حيث هذه الرؤية هو أنها تكاد لا تتعامل مع  
مجردات المكر والأسلوب ، بل أنها رؤية « حقيقة » من خلال  
الصورة : الشاعر دائماً يرى نفسه - أو يرى تعيناته الكثيرة - من  
خلال رؤيته للجزيرة - فهو قديم كل القدم مع الجزيرة ، كما أنه  
جديد معها جنة البكارة . والبكارة عنده تؤدي كلا البعدين :

أن أمد الطرف لا ألقى سوى ،

ولا أشم سوى الرياح

فيستطرد بأسلوب صارم عازي :

نحن لم نعيش ، ولم نعرف سوى الحب الضرور  
والعيش والموت الضرور  
ننزو بلا شغف ،

كما تنزو الثعالب في البراري والأرانب في الحظيرة (ص ١٨)

ويلتفت إلى نفسه وإلى الجندي الوهمي ، وإلى الشعب كله ،  
بنبرة خطابية لم يتقنها من الشعراء إلا الذين انصهروا في بوتقة  
«يسنين» (Yesenin) وماياكوفسكي (Mayakovsky) :

فأثبت على أرض الجزيرة  
أثبت على الأرض التي منحتك مملكة ، وحرب  
لفظة الرقص النيل  
قل «لا هنا»

لتقولها في كل مملكة سواها  
لتقولها يوم الحساب ، إذا أتى يوم الحساب ،  
وحادت الأشلاء تسأل من رماها للكلاب  
ومن اشتراها واقتلها ! (ص ١٩)

ويستمر عنف هذا الأسلوب المباشر إلى نهاية القصيدة وهو  
أسلوب صعب التلقي والاحتمال بطبيعة خطابته ؛ ولا يثبت  
المتلقي له أن يتعرض لثل هذه الصدمات اللغوية - إلا إذا كان  
مستعداً للانفعال معها . . . والمعجب أنه مستعد لذلك ، وإن  
كان مضاداً لرأيه التغلبي الرصين ، لأنه يقف في هذه القصيدة  
على تربة شاعرية سحرية اسمها شدون ؛ ولأنه قد دخلها من  
باب بحر الذات وليل الضمير ، وأضحى يواجه نفسه على  
انفراد ؛ فاستطاع أن يصرخ وأن يصبح من جديد دون قيد ؛  
لأنه قد عاد بكراً .

إذن قصيدة «البحر والبركان» ، كما قد لاحظنا آنفاً ،  
لا تنقصها عناصر التعقيد البنائي فضلاً عن عناصر التعقيد  
الأسلوبي ، مع أنها - في آن واحد - تفتح أمامنا أفاقاً حاشدة  
بصور تلمنا وتسيطر علينا بما يشبه شفافية الانطباع وتلقائية ردود  
الفعل . وإذا نحن أردنا أن نحدد طاقات الشاعرية في هذه  
القصيدة وحدناها مستودعة في خزانة صورها وبروزها ؛ فحق  
أسلوب نهاية القصيدة بخطابته المبهمة لا يثبت إلا عن التجربة  
السابقة مع صورة الجزيرة الإطارية . ومن هنا يقف عن مبرة  
أخرى لشاعرية أحمد عبد المعطي حجازي ، وهي أنه لم يقع في  
هذه القصيدة بذاتها في فتح المعالطة الوجدانية (pathetic  
fallacy) ، مع أن الفتح كان مرصوداً له وكامناً . كان من السهل  
أن يجعل الشاعر الجزيرة تنفعل بالندي انفعال هوبه ، وأن يسلط  
عليها كل الذي كان يشغل باله وصميره ، وأن يكون بهذه  
الطريقة نوعاً من انسجام سهل بين تجربته وتصوره للطبيعة  
المحيطة به من خلال فرض تجربته على الطبيعة . ولو أن أحمد عبد  
المعطي حجازي لجأ إلى ذلك الحيل لمشكلة الصورة الشعرية لما

المعطي حجازي ؛ وقد يكون هو صاحبها المميز في الشعر العربي  
الحديث . وعندما يقول الشاعر إن ثمة أوقاتاً تحدث فيها  
الأشياء ، مثل :

يصبح الأصداف هذا الوقت ،  
تلقى نفسها فوق الرمال

نشعر بأن وعينا - أو ما وراء وعينا - يصنع كذلك ، وأنتا على  
عتبة نطاق واقع جديد . والذي يلفت نظرنا في مثل هذه الصورة  
هو أيضاً البعد الحسي فيها ؛ وثمة ربط - من حيث الحسية هذه  
- بين صورة الأصداف المنفتحة الملقاة فوق الرمال ، و«لعان»  
وحش الفرش في البقع المثيرة . ومن خلال هذه الحسية ، التي  
تكاد تكون جنسية ، متكاملة ومستقطبة في آن واحد ، يكون  
الشاعر جو الصورة العميق المبهم إبهام حقائق النفس .

وحقائق النفس هي التي يتحدث عنها الشاعر فيما يلي من  
القصيدة ، حتى وإن كان حديثه هذا لا يزال يجيئنا من داخل  
وعنبر الجزيرة . وفي هذا الجو - ما بين تجليات معرفة جديدة ،  
ورعب الحقائق الغامضة المجهولة - يكشف الشاعر ذاته ،  
ويعبّر عن ذلك الاكتشاف تعبيراً مباشراً ، حتى وإن لم يستعن عن  
الصورة بما هي وسيلة تفضي به إلى ذلك الاكتشاف :

توغل الجزر البعيدة في الظلام وترحل

السفن الأخر

ونظّل نحن ، كأنما جئنا ليكشف كل إنسان مصيره (ص ١٥)

وعند ذاك :

يأت المساء ؛ فيستحيل البحر وحشاً هائجا ،  
تتذف الأمواج فوق وجوهنا ملحاً وعشياً ميتاً  
وتشدنا هوج الرياح ،  
ونحن الأصوات بعداً والنجوم (ص ١٦)

وهذه الصورة للبحر - الوحش الهائج ، هي الآن صورة  
الذات والمصير ؛ والأمواج التي تتذف ملحاً وعشياً ميتاً ليست  
بأمواج البحر فقط ، وليست مرارة الملح ولا العشب الميت من  
حير البحر وحده ، بل هي الآن كل الذي كان مضمراً مدفوناً في  
بواطن اللاوعي ، وفي غصون ما هو أغمض من اللاوعي ؛ لأنه  
معروف لا يُلفظ . هذه هي الأعشاب الميتة التي يقذفها البحر  
ليلاً على شطآن شدون . وما يلي من القصيدة إنما هو هذه الرحلة  
إلى الصورة الداخلية للوعي وللضمير من خلال باب ليل جزيرة  
شدون المتروح على مصراعيه . إن الشاعر يخاطب نفسه بوصفه  
مرداً أو شعباً بكل مباشرة ، بأن هذه الليلة هي لحظة القرار الذي  
لا بد أن يتخذ أمام الدائرة المعلقة التي لا تؤدي إلا إلى النحت :

في النهار عن الظلام

وفي الظلام عن النهار (ص ١٧)

اختلاف في مثل هذه الحال في رؤيته عن رؤية المدرسة الرومانسية ومدرسة «أبولو» المصرية - لى عن الدين مارسوا قرص الشعر العربي في ظل مطران حليل مطران . غير أن طبيعة الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطي حجازي عكس ذلك ، فهو لا يفرص عواطفه على جزيرة شدوان ، بل يمكننا أن نقول إن الحرية هي المصدر الحقيقي لكل شيء بطؤها لو يحيط بها ، وأما هي التي تعطي الأشياء معانيها . فالشاعر لا يشرح لنا معنى الحرية ولا يؤوله ، بل قد تبدلنا رؤيته لها موضوعية - هذا إن منا منظوره عدسة ومعيّاراً تصويريين ، وإن قلنا إن رؤيته تزعم أنها مجرد وصف . ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطي حجازي دائماً في نطاق دلالي يتجنب المعالجة الوجدانية ، وينسج في الأبعاد الدلالية التي تملكها الصورة ذاتها ، أو التي يملكها «الشيء» ذاته - والذي يملكه الشيء ذاته هو بُعد ذلك الشيء الرمزي . ويقدر تباعد الشاعر عن فحاح الشعرية المطروقة ، فتكون لغته الشعرية ، وتكون عبر تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولواقف الإنسان .

وللتصنيف الآن إلى قصيدة «الرحلة ابتدأت» (١٢) ، وهي بكائية أحمد عبد المعطي حجازي الكبرى للرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر . وتسمينا هذه القصيدة بكائية معناها أنها على معنى بأنها مرثية من نوع خاص - أي بأن فيها ربّات نواح جنازى وبناء على استيعابها هذا للقصيدة يكون من حقنا مباشرة تكوين مثل هذا الانشاق الكائن - وأيضاً مباشرة تأثيره من حيث الشعور بالألم وبالفقدان ، بل يمكننا أن نثبت صديق شعور الشاعر وعمق انفعاله ؛ ويمكننا أيضاً أن نتذكر ما قاله الشاعر اللاتيني هوراس (Horace) فيما يتصل بذلك النوع من الانفعال ؛ وأن نعترف بأنه يطبق على موقف أحمد عبد المعطي حجازي إزاء الرئيس الراحل ؛ بمعنى أنه «إن أردت أن أبكي أنا فعليك أولاً أن تشعر بألم» (١٣) ؛ أو حسيّاً أجاب شاعر عربي عن سؤال ابنه عما هو مصدر فاعلية مرثيته قائلاً بأنه يبكي بكاء تكلّي في حين يبكي سيرة من الشعراء بكاء ناثقة (١٤) .

فلا شك أن قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي نموذج مثالي لما يطالب به هوراس وأساسه من منطق . ولكن إنساناً لذلك لا يساعدنا إلا من حيث هو إثبات لنوعية التجربة - لدى الشاعر ولدى المتلقي - دون أن يشرح لنا ما الذي يجعلنا نتأثر ونشغل بتجربة القصيدة بغض النظر عن تجربة الموقف .

أما القصيدة فهي بطبيعة بنائها قد لا تكون أكثر الوسائل مباشرة لتوصيل تجربة الألم والفقدان ؛ فالشاعر لا يواجهنا ببيكانه الوقى مواجهة مباشرة ، بل الشاعر لا يبكي إلا من خلال ملجئه بما هي جسم مفعول وموحّد . «وأجهشت المدينة بالبكاء» (ص ٣٥) . حتى هنا نرى الشاعر شاهداً أكثر منه مشاركاً ؛ أي نحس أن ثمة منظوراً أو بُعداً جمالي النوع - إن لم يكن نفسيّة - بين الشاعر بوصفه شاهداً ، والمشهد . ونستج من ذلك أن

بكاء الشاعر لا يشبه ، لو لا يساوي تماماً ، بكاء الآخرين في القصيدة . ولهذا السبب فلندع أن بكاء الشاعر لا يهتم كثيراً - بل لا يهتم كثيراً تعريفاً النقد القدماء لمصدر الطاقة الرثائية لدى الشعراء ، لأننا برغم موافقتنا على كل ما قالوه لم نقرب من القصيدة الرثائية اقتراباً مرموقاً .

ولعله يكون من الأفضل أن نبتدىء بصور القصيدة كمعادتنا مع قصيدتي الشاعر السابق الذكر . فعنوان «الرحلة ابتدأت» يوضح لنا بعض الأشياء الأساسية من حيث إنه يثبت للقصيدة إطارها الموضوعي ، أي الرحلة ، كما أنه يثبت رواية نظر الشاعر وهو يقدم لنا موضوع القصيدة ، أي تجربته لذلك الموضوع وهناك ما هو أكثر أساسية من هذا : فالرحلة بوصفها وحدة دلالية تمدنا بالبعد الرمزي لبناء القصيدة في كليته .

وإذا كان ثمة «موضوع» للقصيدة فهو حفا رحلة - أورهلتان - رحلة الشاعر الصغير إلى المدينة في القصر ، والرحلة الكبرى التي هي رحلة الحيازة أو رحلة «السمينة» أما تجربة الشاعر للموضوع فهي لا تسرد إلا في ثلثا القصيدة وفي طياتها ، ولكن علينا أن نحدد تلك الثلثا والطيات ، لأنها بعيدة كل البعد عن المفهوم النفسي التحليل لاحتلاجات النفس . ومن هنا تأتي أهمية أن تثبت في هذه القصيدة أن النفس الشاعرة من طيحتها أن تعبر عن خلداتها بوسائل شعرية قبل أي وسائل أخرى ، وأن هذه الوسائل الشعرية برغم كل تعقّداتها الموضوعية والرمزية - قادرة على أن تكون لسان حال الشاعر النفسية ، بطريقة تحجب عنا تعقّداتها الضمنية هذه ، بل تدعى المباشرة في التعبير والعفوية النفسية

هذه القصيدة ابتدأت من مطلعها ومن أبياتها الأولى ، تكاد تفاجئنا بـ «تقليديتها» غير المتوقعة ؛ فالوزن العروضي واضح (الكامل المرفل) ، وكذلك القافية والروي (حرف السون) وحتى التفاعيل في الأبيات الثلاثة الأولى متساوية العدد ؛ وتكاد لا تنتبه إلى أن بيتاً ذا خمس تفعيلات لا يعد أفضل مقياس لذلك البحر ، وأيضاً لا متببه - لو لا سيما أن نثبت - إلى أن البيت الرابع قد زيدت فيه تفعيلة واحدة وأنه كما لو كان ينقسم إلى شطرين في منتصف تفعيلته الثالثة ؛ وأن أي شعور بالبنية العروضية التقليدية يأخذ بعد ذلك في التلاشي ، ويصت في حساسية بالساء مختلفة عن الحساسية الأولى :

من يا حبيبي جاء بعد الموعد المضروب للعشاق فهنا ؟  
الفجر عاد ، ولم أزل صهران أستجلى وجوه العابرين  
فأراك ! لكن بعد ما اشتعل المشيب وغصن الدهر الجبين  
لا تبش أنا تأخرنا !

فبعد اليوم لن يصلوا لنا ليفرقونا !  
ورأيت جاري في قطار الليل يبكي وحده ،  
..... (ص ٢٨)

ومثل حسان بن ثابت في نسيب قصيدته :

تطاول بالخمسان ليسى فلم تكن  
تسم هوائى نجمه أن نصوبا  
أبست أراعيسها كأن موكل  
بها لا أريد النجوم حتى تُفیباً  
إذا غار منها كوكب بعد كوكب  
تراقب عني آحر الليل كوكباً  
عوائر تسرى من نجوم نخافها  
مع الصبح تلوها زواحف لُعباً  
أخفاف مفاجاة القراق بيمتة  
وصرف النوى من أن تُشب ونشعباً<sup>(١٠)</sup>

إلا أن أحمد عبد المعطى حجازى يقول لنا قولاً لعنا لم نسمعه من لدن رحلة النجوم القدماء الذين لم يكن أمامهم إلا الفراق والوحشة . لما هو فسوف يتجل له الحبيب في تلك الليلة : فأراك ! لكن بعدما اشتعل المشيب وغضن الدهر الجبين

فمن هذا الذى يراه الشاعر ؟ وأين تجلت رؤيته ؟ أليس منظوره مازال معلقاً بنجوم سماء الليل الصحراوى ؟ أليس الذى يراه هو أيضاً نجم من هذه النجوم ، بل هو ألمعها ؟ وقد اشتعل مشيه مثلاً يشتعل الشهاب قبل أن يهبط وينطفئ . وهنا ينتهى سياق القصيدة العربية العتيقة وتبتلى لهجة سواها . ومع الانتقال إلى هذه اللهجة نبدأ في فهم السبب في تطرق الشاعر المصرى الحديث إلى الأقدم والأعمق في خزانة التجربة العربية الشعرية : لأن جمال عبد الناصر ، صموغ المروية ، كان يجبروت حضوره في وعى جيل الشاعر لا يسمح إلا بتدفق الصورة من تلك الأعماق النموذجية الجذرية (archetypal) . وهكذا يكون أول تجل لرئيس مصر الراحل على نسيج القصيدة الرمزية تجلياً له كما لو كان نجماً معلقاً في سماء حزن الشاعر العربى القديم . ولا غرابة إذا أدت بنا هذه الرؤية إلى تذكر رؤية شمسية أخرى لا تقل نموذجية جذرية - وهى مرثية والت هويتمان (Walt Whitman) لذكرى رئيسه الحبيب الراحل أبراهام لينكولن (Abraham Lincoln) ، التى نعرفها ببيتها الأول : أحر ما أهر المليك في القناء .

(When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)<sup>(١١)</sup>

تتعلق مرثية والت هويتمان هذه بمعان (motifs) معروفة جداً من تجربتنا مع القصيدة العربية : آخر مرة عندما أزهز الليلك في مرصات النذر . هذه المرة إنما هى زمن الربيع ، شهر نيسان - أبريل ، الذى هو شهر الفراق وزمن موت الأشياء ونجدة الأشياء - أى بعينه زمن تفرق الخليط ، وزمن منطلق القصيدة العربية . وفي مثل هذا الزمن - في رؤية والت هويتمان - « تدلى الكوكب الكبير لسقوطه مبكراً بالليل في غرب السماء » . وقد يكون الفرق بين هذه الرؤية وسما الشاعر العربية الليلة أن

مماذا يفعل القارىء بمثل هذا الافتتاح للقصيدة ؟ بل ماذا يفعل به الناقد ؟ هل هذا هو « الغزل التقليدى » المؤلف ليس إلا ؟ وهل نعلمه لحظة من « التراث » ونترك الأمر ونستريح ؟ ولكن ما علاقة مثل هذا « العزل » وهذا « التراث » بموت جمال عبد الناصر وتحلجات نفس الشاعر ؟ وأخيراً - إن لم يكن أولاً - لماذا ترانا قد تأثرنا بالآيات الأولى لهذه القصيدة كل هذا التأثير ؟

فلتبتدىء بموقف الشاعر الأساسى : إنه يرى شخصاً غير عادى ، بل شخصاً كان قد مَسَّ في حياته أعمق رواسب غريزة شعبه القومية . والشاعر واع بذلك كل الوعى ، كما أنه واع من خلال غريزته الشعرية بأن تعبيره عن مشاعره في هذه القصيدة على وجه الخصوص لا بد أن يستمد طاقاته من أعمق طبقات إحساسه بشاعرية قومه - أو من غريزة قومه الشعرية - لكى توازى أعماق أعماقا ، وغرائز ، وغرائز . . . وعند إدراك ذلك يصيق أمام الشاعر العربى مجال الاختيار الحُر حتى وإن كان شاعراً مصرياً حديثاً ، لأن الاختيار الحُر في هذه الحال لا يكون إلا باستبدال المنظور التوسعى الأفقى بالمنظور التعمقى العمودى . وكان أحمد عبد المعطى حجازى - بفضل شاعريته القوية - وأعباً بذلك ، فجاءنا بلغة وبصور وبتلوحيات إلى مقتضيات بيئية هيرة في القلم وفي البعد الدلالى . وكانت النتيجة صيغة جديدة ، وأغلب الظن أنها عميرة للنقاد بعض الشيء من حيث التسهيل . لقيت فتحت به القصيدة على مصراعها لكى تستوعب القارىء في غصون عالمها الخاص المحدد بدقة . فلا شك أنها هنا أصلاً في عالم سبب القصيدة العربية ، وأن جو السبب في جلوره جو حزين ، بل إنه يميل إلى الشعور الرثائى أو حتى المأساوى . ولهذا السبب يكون تدخل « الغزل » في مثل هذا الجو شيئاً يصيف إلى الشعور الأساسى مصراً تعبيرياً وجدانياً حسب ، دون أن يغير من موقف الشاعر ، أو من طبيعة الجو الشعرى نفسه ، بل نعمة بعد آخر لا يقل جوهرية حيث يقول الشاعر :

الفجر عاد ، ولم أزل مهراً أنستجلى وجوه العابرين

لا شك أنه قد نبهنا إلى أننا من حيث النوع الشعرى نظاماً تربى عتيقة خاصة بالمراثى بقدر ما هى خاصة بشعر النسيب ، حيث تأتلف لعنان شعريتان في لغة واحدة مثلاً يأتلف الصوتان دون أن يختلف هذا الأسلوب عن اختلاف الشوق والمأساة في الشعر العربى قديماً لأن الشاعر المصرى الحديث في هذه القصيدة قد أصبح راعى النجوم مثلاً كانت الحساء ترعى نجوم وحشها في مراثيها :

إن أرقئت فبست الليل سامرة

كأنما كحلت عيني بمسوار

أرعى النجوم وما كلفت رقيتها

ونارة أنفسي فضل أطمسار<sup>(١٢)</sup>

النجوم التي يرعاها الشاعر العربي دائماً تترى وتتلو وتغيب  
الراعي للزرق . أما نجم سماء والت هويتان فتدل للسقوط  
مكرراً - قبل أوانه . ويمكن القول أيضاً إن الشاعر المصري  
الحديث كذلك لا يرى نجمة إلا وهويتان للسقوط - أو هو قد  
سقط - حتى وإن التزم ذلك الشاعر الحديث اللولزم التقليدية  
إطاراً لرؤيته .

وفي نهاية المقطوعة الأولى من المثنوية يلخص والت هويتان ما  
سوف يشغل به على مدى القصيدة ، قائلاً إن استيعاب  
التجربتين يدور حول ثلاثة أشياء : إظهار البليك - أي التناقص  
ما بين الربيع والموت ، وسقوط النجم في غروب السماء ، والتعكير  
لومن بجمه<sup>(١٧)</sup> . فهل نتحدثك أمام هذه القصيدة أيضاً وتشكك  
في الأسباب التي أدت إلى حدوث أشياء مثل فصل الربيع  
ونوارات البليك والنجم المتدل للسقوط والحبيب - كل هذه  
بمعانيها السابقة الذكر - في مقطوعة يفتح بها شاعر مثل والت  
هويتان قصيدته الرثائية الكبرى إحياء لذكرى شخصية قد  
صارت أسطورة ؟ ويجب بأنه من ناحية الدلالة الرمزية تظهر  
الأسباب نفسها - أو الدواعي - التي تجعل شاعراً مصرياً حديثاً  
يرثي في قوالب شعرية موازية شخصية مصرية موازية ، قد  
تحولت هي كذلك إلى الرمز وإلى الأسطورة . أما السؤال الذي  
يبقى فهو : أكان الشاعر المصري الحديث واعياً بالروابط بين  
رمزية لغته وقالبه « التقليديين » وتلك الرمزية والحديث « لدى  
والت هويتان ؟ أما الذي نحن على وعى تام به فهو تلك  
المعاصرة المعجبة بين مرثي والت هويتان وأحمد عبد المعطى  
حجازي فيما يخص منع طاقاتها العنائية الرثائية المشترك ، كما أننا  
أيضاً على وعى بأن الطريق التي تفضي إلى ذلك المنبع ثمر بأعلام  
وإشارات صحراوية عتيقة قد امتدنى بها أحمد عبد المعطى  
حجازي اعتداه وانقأ .

ولما يكمن سر نجاح مرثية أحمد عبد المعطى حجازي في أنها  
لا تتوقف من حيث شحنتها الرمزية عند المطلع أو عند ما يشه  
مقطوعتها الافتتاحية ، بل تتألف وتبهرتها الرمزية مباشرة بعد  
استبعاد إمكانات تلك المقطوعة الافتتاحية . فيطرح الشاعر ،  
كما لو كان اساقاً عنها ، موضوع رحلته في الفطار بطريقة تؤكد  
أبعاداً رمزية صممية : فمع مصى الفطار أو مع اقترابه من هدفه  
تتحول صورة ذلك الفطار إلى صورة مواكب أيام الوعد والأمل  
والعز ، وينجس الصراخ : « يأتي غداً فينا » ، وتتحول  
مواكب حلم البقطة إلى مواكب الابتهاال والاستغاثة ، وإلى  
طقوس تقديم القرابين . أما الذي « يأتي غداً » فمجيئة الموعود  
قد صار عودة السطل الأسطوري من كهفه مثل أبطال سظمير  
الجلال المسحورة . وهذا البطل الذي سوف يأتي ، له طاقات  
« محوزة » الحيوية الدورية :

.. حتى يدور العام دورته

فتدعوهم إليك ، تمد مائدة ،

وتعزط فوقهم ثمر الفصول ص (٣٠)

كما أننا من جديد نشبه إلى أن ذلك البطل هو المهدي العائب :  
وتعود متصراً ، تحيط بك المذاثن والحقول (ص ٣٠)

وهكذا « إلى أن يملا الفرح السمية » (ص ٣٠)

والسفينة هاهنا هي كذلك ذات أبعاد رمزية جذرية ؛ فهي في  
سياق المعنى المباشر سفينة الدولة ، والفرح هو اطمئنان تلك  
الدولة . ولكن السفينة التي يملؤها لصرح تشير في السياق  
المصري الخاص إلى رمز أعياد المرأة الخمسية (Jubilee) -  
أي هي سفينة شمسية . . إلا أن الشاعر يتسرع فيقول لما إن في  
تلك السفينة :

يتحقق الحلم الجميل لليلة بتزودون بها ،

وينحدرون في الليل الطويل (ص ٣٠)

وهذا يعني أنها أيضاً سفينة نقل إلى الليل الطويل . وفيها يل  
سوف يعود الشاعر إلى هذا المعنى لسفينة ، كما أن ثمة بسمه  
أخرى لهذه السفينة يلوّح إليها الشاعر بقوله بأن الذي يتحقق فيها  
هو « الحلم الجميل » - أي أن الذي يتبدى فيها هو شيء قد  
يكون وهماً .

وقد أشرنا إلى كثافة رمز السفينة في لغة أحمد عبد المعطى  
حجازي ؛ وهي كثافة حقيقية غير طارئة ، لأنه بدون هذه  
الكثافة كانت الفاصلة الشعرية لعبارة مثل « إلى أن يملا الفرح  
السفينة » قد ضاعت أو كادت .

وإجمالاً لا تتوانى كثافة الرمز في القصيدة بل تصبح إشارات  
الرمزية أقرب وأدق نطاقاً ، عن الرغم من ميل لأسلوب إلى  
البساطة .

يتظنون على مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجراً ،

تلقى عصا التسيار تحت جدارهم يوماً ،

وتسبح عندهم تعب الرحيل

لكن بدر الليل لم يشرق علينا من ثبات الوداع

ونعاه ناع ! (ص ٣٠ - ٣١)

فيرى الشاعر البطل الراحل « مهاجراً » مثل مهاجر الأمة  
الكبير . . فليكن هو - البطل - مهاجراً مثل ذلك المهاجر ،  
وليرم عصاه في يثرب الجديدة .

وحسب مقتضيات هذا السياق لابد أن نهم كلمة البدر  
والإشارة إلى أن « بدر الليل لم يشرق » ، وأن حلم النصر لم  
يتحقق ؛ فرحل الراحل ولم يبق إثرة إلا ثبات الوداع - وكلمة  
« الثبات » هي كذلك ذات معانٍ .

من هذه الرموز الحذرية والسمودية يتنقل بن الشاعر إلى  
مقطوعة رحلته « الحقيقية » في قطار ليل ، كما أنه يتنقل بنا إلى  
عالم يوصف أو يعبر عنه بالاستعارة عوضاً عن الرمز ؛ ونحس  
بأنه في هذه المرة يحاول أن يعبر عن انفعاله الدائ بطريفة فيها  
شيء من المباشرة - فجد صدق ما يقوله يكاد يكون طمولياً :  
لا تدرى غداً ماذا يكون ،



مضى ، في الأصحاح الثالث من « نشيد الأنشاد » ، بل عايشنا تنوعاً منه لدى أحمد عبد المعطى حجازى نفسه ، في قصيدته « من نشيد الأنشاد » (١٨) ، وأن والت هويتان كذلك قد عبثت المقطوعة الحادية عشرة من مراثيه السافرة الذكر بعبر خاص من « نشيد الأنشاد » ، إلا أن أحمد عبد المعطى حجازى يقول هذه المرة أن يصمر هذه الانطباعات والأصداء بلغة تعتمد إلى أن تبدو لغة « مسطحة » - وهو يجمع بهذه الطريقة في خلق توتر أسلوبى يلتمح إلى جو قابل لأن يحدث فيه كل شيء - حتى وإن كان عودة الطفل إلى الحياة ، تجلياً جديداً لليلة الفلار . وهكذا مع ازدياد مكبرج ومتحكم فيه لشحنة اللغة الانفعالية يصبح « النباً يقياً » :

ومشت رياح الأرض ، أودق الجوالد فيك ،  
بالتبا الحزين ( ص ٣٤ )

وعند ذاك يتردد صدى الصيحة بين الأسطورية والتاريخية والحالية : « وانصرأ ! » ونهش المدينة بالكاء شعباً وأسرة . وإزاء هذا الحزن يتحول البطل الأسطوري إلى طفل حقيقة ، تعنى له أمه أحلى أمنية :

كون ندى يا شمس أو غيب  
فاللوم يرحل فيك عجبى !  
كون ندى يا شمس هذا اليوم  
عجب الحبيب استسلمت للنوم ! ( ص ٣٥ )

ومرة أخرى ، مباشرة بعد هذا الالتزام بمناصر شكلية متميزة ، يرجع أسلوب القصيدة إلى استرسال ملروس يكاد يبدو حراً ، مع أن وزن « المكامل » لا يزال قائماً فيه . ويبرهن لنا أحمد عبد المعطى حجازى عن مهارته البادرة في توظيف هذا النوع من الأسلوب - من ناحية ضمن تقنية أسلوبية تشبه الضوم والطل في فن الرسم ، ومن ناحية أخرى بوصفه وسيلة لدفع حركة القصيدة عبر ضربات كان يمكن أن يتعثر فيها غيره من الشعراء ، وأن يحمل القصيدة تفقد شيئاً من كشافتها العنائية . أما هذه القصيدة فليست على استعداد لأن تفقد من عنائيتها شيئاً ، وذلك بفضل سرعة الإيقاع إلى حد الديك ، مسيطرة لحركة الانفعال ، وبفضل علمة الشاعر العصبية الخاطفة عند تصويره لشوارع المدينة وهي تمور وتموج وتستعد لمزود موكب الجسارة ( ص ٣٦ - ٣٧ ) .

ومن خلال رؤية الموكب تتكشف للامح الرمزية للقائد الراحل شيئاً فشيئاً فهو الآن البطل الحضري المحض ( culture hero ) والمجدد لحياة الأرض .

.... هو ذا أنى !  
خلع الإمارة ! وارتدى البيضاء والخصر !  
واخترش الرمال ( ص ٣٧ )

ومثل عظمة الشعب المصرى العتيقة سوف يأوى هو كدث

وكيف تشرق شمس فينا ولست على المدينة ! ( ص ٣٢ )

إلا أن أسلوب الشاعر في هذه القصيدة يقتضيه ألا يُسمعنا صوته . فلا بد له من طريقة أخرى غير طريقة المباشرة لكي يعبر عن انفعاله الدائى وأن يدعى أن انفعاله الدائى دائماً غثب في « العبر » ، حتى وإن كان ذلك الغير جيلة فية معينة . وهكذا عوضاً عن أن يترك الشاعر انفعاله ينطلق حراً ، يقدم إليها مقطوعة ذات دقة شكلية مصعدة ، مكونة من خمس رباعيات - أو شبه رباعيات - نسمع من خلالها صوتاً يصاحى صوت « كورس » في مأساة قديمة . ووحدة هذه الأبيات بارزة ، ولها نبرة خاصة حتى من حيث الإيقاع ، فوزنها « المجهت » وتقطع بيت واحد على شطرين واضح أيضاً - إلا إذا أسرع الشاعر في الإيقاع ، مثلما حدث في « الرباعين » الرابع والخامس . وفي شبه الرباعي الرابع نسمع أيضاً بوضوح نغمة القافية الداخلية ، ليس في بيت ذلك الرباعي الأول بل في ثانیه ، فيكون ذلك نوعاً من التوتر بين هذا الرباعي والرباعي الختامى ، الذى لا ينقسم إلى شطرين في بيته « الفقل » ، بل يسرع في الإيقاع حتى يؤدى إلى « حل » التوتر المذكور ، وحتى تتم الوحدة الإيقاعية بدافعها الداهل .

ومن ناحية أخرى نجد أن ملامح البطل المراثى أصلياً في هذه المقطوعة مختلفة عن ملامحه كما كانت قد بدت لنا حتى الآن ، فها هو ذا البطل الأسطوري ، صاحب رموز الكون والطبيعة ، نراه بكل هذه الحاجة إلى التعاطف من قبل شعبه ، كما لو كان هو الطفل ، وكان الشعب أمماً وأباً - حتى وإن كان ما يزال هذا « الطفل » أو هذا الابن المائد ، صاحب طاقات خارقة ، قادرة على أن ترد الحياة لكل ما تمسه :

أو كنت مستنصرأ ، كنا للمسيف والأنصارا  
لو تالها في الصحاري كنا القيرى والدارا  
نصود فبنا فقبراً وعارياً وغريباً  
نصير فبنا ، فصلى الرساة هذا للهيأ !  
[ ص ٣٣ ]

وبهذه الحيلة الفنية وحدها يعبر الشاعر عن عاطفته وعن دموعه . والمهم أنه يجمع في اختيار الحيلة ، وفي مساهمة بتجربة عاطفته .

والذى يلى هذه المقطوعة هو حيلة فية أخرى ، فقد رجع الشاعر إلى بحر « المكامل » بسهولة مذهشة ، حتى أنه يبدو لنا أن الكلمات جعلت تجري جريداً خراً تماماً ، فلا نشعر إلا بتوع من شعورية مختمية صميمة ، نكد لا ندرك مصدرها :

كنا نفنث هنك في أحيائها ،  
والليل يوعل ، والمقاهى بعد يطفى ،  
والمصاييح الكلبلة ، والميون ( ص ٣٣ )

ومع أننا على وعى متزايد بأننا قد استشفقنا هذا الجوفنيا

وهذا الأسلوب قد يحول دون إدراك الوزن العروضي تماماً ،  
ويدو انسياها مترسلاً - هذا إن لم يكن مرتبطاً بورن غير وزن  
التفعلة (متماعلن) ، وأن وزنهُ « الآخر » هذا هو الإيقاع  
الداحلي الذي يجعل الألفاظ تندفع مستجمعة السرعة أولاً ،  
ومتباطئة بعد ذلك ، إلى أن تتوقف أو تكاد . ولا يُسمع بعد ذلك  
إلا صوت المدينة فوق البيرة الشعبية الحميمية ، التي يبرزها الرنين  
الغنائي لوزن « المجت » :

يأليها الحزن مهلاً      واهبط قليلاً قليلاً  
استوطن القلب واصبر      ع العين صبراً جريلاً  
أيامنا قادمات      وسوف نبكي طويلاً  
[ ص ٣٩ ]

ولكن برغم شفافية هذا الأسلوب التامة ، وبرغم إقلاعه عن  
الترميز ، فإنه ليس الأسلوب الفوري ذا الطبع الدان . فالشاعر  
يخلدنا عن دموعه في هذه اللحظة التي تنفجر فيها المدينة ، بمرأ  
من الحزن المروع ، بل يجعل انفعاله بذوب ويتلاشى في  
« موضوعية » مشهد الحزن . وثمة ثوتر آخر في أسلوب هذه  
المرثية ، وهو التصاد المقصود إليه بين الحس والشعور ، حيث  
يقدم الشاعر « فقرة » تكاد تكون شريرة تليها مقطوعة منضبطة  
ومتكاملة شكلياً وذات كثافة عالية مصعدة . ويتأثر هذا التصاد  
بجعل الشاعر هذه المقطوعة تبوح بمطلق طاقته الرثائية .

وهاها كان ينبغي أن تنتهي هذه القصيدة الكاثية ، كأن  
ما بقي منها لا يُصيف بل يُقصي - لا سيما أن البيت الثالث من  
هذه المقطوعة ( التي تعدف فعل انقصيدة ) له هذا لصدى  
النبي .

أيامنا قادمات      وسوف نبكي طويلاً

بل يضاف إلى ذلك أن حتمية البكاء الطويل القادم تفتح نطاقاً  
مأسوياً أوسع ، وربما أعمق ، من الكاء على البطل الراحل  
وحده .

وخلاصة لما رأيناه في هذه القصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي  
يمكننا القول بأن بين يدينا نموذج باهر انقوة لمرثية عربية حديثة ،  
يتجاوز حدود ممارسة الشعر المحلية أو المرحية - إنه نموذج يقف  
وقفة زمالة عميرة مع أعمال من أمثال مرثية وابت هويتمان ، آخر  
ما أزهى الليلك في القاء . وكما قد أشرنا إلى مجال المقارنة بين  
قصيدتي وابت هويتمان وأحمد عبد المعطي حجازي ، ابتداء من  
طرق هذين الشاعرين موضوع العفدان والوحشة ولشوق  
بأسلوبين يشيران إلى مقصود رمزي واحد : كما أن تشقياً في  
أسلوبيهما تفحات غير بشيد الأنشاد ، وثمة توافق ثالث  
يربط بين الخصائص الرثائيتين أسلوبياً وبنائياً ، يتمثل في إقحام

إلى الكهف السري ويستعيد اللظى هناك . . أما الآن فدعوه  
للشعب لكي ييكه حتى ترتوى الأرض التي تستقبل الجسد  
المسجى ، وحتى تنمو فيها نخلتها فيزهها الشعب ويظعم من  
جها . . بل هذه الأرض التي تستودع فيها جثة البطل هي  
الشعب ذاته - وهذا هو المعنى الحقيقي لـ « ينزل الجسد المسجى  
في خضم الناس » ( ص ٣٨ ) .

تستمر الصورة في ذوبان جوانبها وفي تشكيلها أطراً جديدة  
حتى نرى الشعب - التربة يتحول إلى البحر الذي « ترغل  
السفينة » ( ص ٣٩ ) فوق أمواجه ، كما نرى اضطراب أمواج  
ذلك البحر في تلويح الأيدي للشبيعة للجنابة - التي هي الأيدي  
المودعة للسمينة المقبعة . والسبنة نفسها في حقيقة معناها هي  
السفينة التي كانت قد امتلات مرحاً ، إلا أنها قد وصلت الآن إلى  
الشاطئ الآخر والنهائي ، والذي تغير إنغا هو الاستعارة وليس  
الرمز . لكن الاستعارة هاهنا جد مهمة ، بصفتها حاملة للرمز ،  
لأنها مبنية على صورة شعرية أساسية هي الرؤية الحسية للتأبوت  
المرفوع شبه المعلق فوق أيدي حامله . فالمنظر أصلاً يشير إلى  
البحر ، كما أن التأبوت يكاد يبدو سفينة حافية في ذلك البحر .  
ومن هذه المباشرة الحسية يستخلص الشاعر استعارته الحاملة  
للأبعاد الرمزية ، دون أن يكرر نفسه في الاستعارة وتكملة  
لهذه الأبعاد الرمزية لابد أن يضاف بعد عرب قديم ، هو الشعور  
بروحشة الفراق الذي كان يعتري الشاعر العربي القديم عند  
ارتحال الظعائن ، وعندما كان يتحول جهنم سفا تساهد وتفرق  
في السراب .

وقد ارتحلت السمينة ، واستودع الجسد المسجى في خضم  
محيط الشعب ، ولوحت الأيدي بالوناع : فكل شيء هنا  
صورة ، واستعارة فوق استعارة ، ورمز واحد ومتنوع في الوقت  
نفسه .

وبعد كل هذا التزايد في الكثافة من خلال الاستعارة والرمز ،  
وبعد التوتر المستمر على مدى القصيدة للتمثل في لغة شعرية  
مباشرة في آن واحد ، نحس أن جواً أكثر شفافية سوف ينجل ،  
وأن الشاعر لا يستطيع أن يتوقف الآن عند بناء طبقات عمودية  
للمعنى الشعرية ، حتى وإن كان هذا البناء قد بدا لنا تام التلقائية ،  
كما أننا نحس أن هذا هو وقت البكاء ، حيث تتحول القصيدة  
من كونها مرثية إلى كونها بكائية :

نحس كأن خرجنا من مدينتنا إلى بلد غريب  
يترايب الأطفال فوق الأمهات الباكيات ،  
وتحمل الأجيال أجيالاً ، وتنحجر المدينة  
بحر من الحزن المروع ،  
أو ! كم جيل من الجدات تحتل السهات بين  
يطرن المدينة بالمرائي وهي تمشي في فناها !  
[ ص ٣٩ ]

حجازي موضوعها « المحدود » بطريقة تكاد تستبعد صوت الشاعر المباشر ، إلا إذا كان هذا الصوت صوت « مشاهد » وهي كذلك قد استبعدت ، أو تحت ، المنظور الذاتي نحو الحادث المأسوي نفسه ؛ فمنظور القصيدة من هذه الناحية يزعم موضوعية من نوع ما - أي أنه من خلال قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي يجوز للمتلقى أن يدعى أنه « يرى ويسمع » ، فيبرز الموضوع أو الحادث - أي نبرر المأساة - وينتاشي الشاعر ؛ وهذه الوسيلة ستكون نطاق تجربة هذه القصيدة الأشمل . وهذه « الموضوعية » في تقديم العمل الشعري من حيث هو مشهد تجريبي متماثل ، تجعل ذلك العمل ينطبع في المتلقى بما هو ذات شعرية وواقع شعري ، وتسمح لهذه الذات ولهذا الواقع أن يعيشا حياتهما المستقلة عن أي تدخل مشتبك من قس وجدان الشاعر . ويبقى قسط وجدان الشاعر في هذه المعادلة عنصراً من عناصر تلك « الموضوعية » وهذه هي أيضاً درجة استقلال قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي عن التيار الرومانتيكي الوجداني ؛ كما أنها أيضاً درجة إثبات نبرة جديدة ، بل حديثة ، لصوت الشاعر .

وثمة مجموعة أشعار متزايدة الحداث المبدعة والجودة ، صدرت لأحمد عبد المعطي حجازي في سنة ١٩٧٨ بعنوان « كائنات ملكة الليل » . ولكننا لن نذكر هاهنا إلا أسبغ بعض قصائدها الناجحة ، مثل « بطالة » ( السابقة الذكر ) ، ومثل « إلى الرسام سيف وانل » التي هي الأحكم نية من ترومي « آيات من سورة اللون » ، ومثل « نقاطعات » . وكل هذه القصائد تصلح لأن تكون موضوعاً لدراسة أسلوب ذلك الشاعر - أو للمظهر في تنوع أساليبه التي لا تزال تتطور مع تطور مستويات ذوقه ، ومع اتحاده مواقف جمالية ودرواية رؤية جديدة .

صوت في مجرى خطاب القصيدة العام ، ذي نبرة مختلفة ، تعبير - أو تموض - عن مباشرة عاطفة الشاعر ؛ أي تحمل عمل صوته أو صوت بديله . وهذا الصوت في الحالتين - لدى والت هويتمان وأحمد عبد المعطي حجازي - مقيد بقيود شكلية خاصة ، تحول إلى « أغنية » ذات رنين مميز ، أو تجعله قصيدة فيمن قصيدة

هلقارن مثلاً بين ذلك الصوت لدى والت هويتمان :

Come lovely and soothing death,  
Undulate round the world,  
serenely arriving, arriving .

(تعال أيها الموت لطيفاً ومدغيباً ؛

تتوَّج حول العالم ،

وفي سكينة تقدم وتقدم) .

وبين قرينه لدى أحمد عبد المعطي حجازي :

يا أيها الحزن مهلاً واحبط قليلاً قليلاً

وينبغي ألا نندهش إن بدا لنا أننا نستمع إلى نغم واحد ؛ لأننا حقاً قد دخلنا في نطاق قرائن الحساسية الشعرية .

أما الفرق بين هذين النوعين من الصوت فهو مثل الفرق بين القصيدتين إجمالاً ؛ ففي حين تميل قصيدة والت هويتمان إلى أن تكون أشدودة لكيان الموت الكبير - وهذا مع استمرار صوت الشاعر مسموعاً ضمن هذا الكيان ، أي مع تواجد هذه الثنائية المتصادمة الخاصة بمواقف لا تزال راسخة في تكوين الشاعر الوجداني شبه الرومانتيكي - تلتزم قصيدة أحمد عبد المعطي

## الهوامش :

(١) لا بد أن مثل ذلك الموقف من قراءة الشعر الحديث سوف يحصل الكثيرون يتذكرون قول العقاد العرب القدماء فيما هي أفضل طريقة تؤدي إلى الترويض في قرض الشعر ليس في قراءته ؛ إلا أن ثمة مرفاً قد يكون جديراً بين اهتمام العقاد والتمسك بالقدرة بالحصول على أشمل ذخيرة ممكنة من المعاني الصالحة للشعر . كما لو كان ذلك يقتضي تلك المصروف - وبين ما نطلب به من استعجاب من واحد بكل أبعاد معاني الفعالة للزج به إلى التجربة القصصية .

(٢) وقد يوضح لنا بعض مواحي هذه المسألة العقاد الفرنسي رولان بارت

Roland Barthes في كتابه « المتعة النص » :

(Le plaisir du texte) Paris Editions du Seuil, 1973

ونظر أيضاً : ياروسلاف شيكوفسكي في "Arabic Poetry and Assorted Poetics" (Jaroslav Stekevych) Islamic Studies: A Tradition and its Problems, Malcolm H. Kerr, ed, Malibu, California: Vadena Publications 1980.

(بملاحظة من ١١٩) . وثمة فرق بين مظهرات الكتابة الشعرية للقصيدة من حيث قراءتها المتتالية وبين ما يمتد وولان بلوت لأنه يعطي القراءة الأولى وحدها الدرجة الحتمية من التجربة ويصر على أن من خلالها وحدها لا بد أن يحصل القارئ على الغاية القصوى من « الله » كما القراءة غير القراءة الأولى هي في رايه غير قادرة على هذه « الغاية » القصوى لأن مجال التجربة إذاً هو مجال « الله » أو التعميم الخلقى المجري

(٨) جيل صدف الزهاري : « ديوان »  
Michael Roberts: T. E. Hulme, London Faber and Faber, 1938, (٩)  
p. 7.

(١٠) « مرثية للعمر الجميل » ، ص ١١ - ١٢  
(١١) أحمد عبد المعطي حجازي : « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٢٨ - ٤١  
Horace, Ars Poetica, 2: 99-103 (١٢)

(١٣) أسامة بن منقذ : « الفخر واللبا » ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٢٥  
(١٤) الخباز : « ديوان » ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٥٨

(١٥) حسان بن ثابت : « ديوان » ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٨  
Walt Whitman, Leaves of Grass, The 1892 Edition, New York: (١٦)  
Bantam Books, 1983 pp 264-271.

(١٧) تتردد صورة النساء اللبية في هذه المرثية لروالت هو تهادي حتى في ما بعد  
القطوعة الطلمية ، وبخاصة في القطوعة الثامنة [ ص ٢٦٦ ] التي بعدها  
شبهة في بعض تعبيراتها وتفاصيلها بالرؤية الكونية والرائية للنساء في الشعر  
العربي ، ابتداء من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي - أي ابتداء من  
النبوة النبوية حتى ابن المعتز العربي وابن شهيد الأندلسي

(١٨) « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٢١ - ٢٣  
Walt Whitman, Leaves of Grass, p. 269. (١٩)

انظر للقطوعة رقم ١٤ من « أنثر ما أزهو البلاك في الغناء »

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي : « مدينة بلا قلب - شعر » ، الطبعة الثانية ،  
القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .

(٤) أحمد عبد المعطي حجازي . « لم يبق إلا الاعتراف » ، بيروت : دار  
العودة ، ١٩٧٣

(٥) موقف الشاعر من تلك الفترة موقف محقد والحصل نبيير له من ذلك التحديد  
مراه في قصيدة « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٥٨ ، عندما يقول الشاعر

كنت أحلم حينئذ ،  
كنت في قلعة من قلاع الملائكة ملقني حبيبا  
كنت أكتب مظلعة ،  
وأراقب موكبك الذهبي ،  
فأعلن نشوة ، وأمرق مظلتي ،  
ثم أكتب بيت قصيدة

[ مرثية للعمر الجميل ، بيروت دار العودة ، ١٩٧٣ ، ص ٩٥ ]

(٦) أحمد عبد المعطي حجازي : « أوراس » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ ،  
( ص ١٩ )

(٧) أحمد عبد المعطي حجازي : « كتابات ملكة الليل » ، بيروت : الأدب ،  
١٩٧٨ ص ١٧ - ١٨



مركز الإعلام والتعليم والاتصال

# تنظيم الأسرة

● من أجل أسرة قوية سعيدة

● من أجل مجتمع قوي يتجمع بالرفاء



مع نخبات

مركز الإعلام والتعليم والاتصال

المهنية العامة للاستعلامات

## كيف نتذوق قصيدة حديثة؟

عبد الله محمد الغذامي

الأدب عموماً هو عملية إبداع جمالي من منتهى ، وهو عملية تذوق جمالي من المثقلى ؛ وهدفه ليس نفعياً بل جمالياً ؛ إذ يسعى إلى إحداث الإنفعال في النفس ، أو إثارة الدهشة .

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي من منطلقات نحدد فيها يخص الشعر بأمور هي :

- ١ - اللغة
- ٢ - استخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر
- ٣ - الصورة

مرمرية تشبه كوكب الإيجاح

١ - اللغة :

فاللغة رموز تثير الصورة في الذهن . والصورة بتلقاها الإنسان من الخارج ، أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية ، تأتلف من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية . وبذلك تكون اللغة في الشعر وسيلة للإيجاء وليست أداة لتخل معان محددة . وهنا يكمن الفرق بين المعنى المقل للكلمات والمعنى التخيلي لها ؛ فبدلاً من أن تصف امرأة مثلاً بأنها خنية تقول إنها تتوهم الضحى . وفي هذا تمثل غاية المحاكاة كما هي عند ابن سينا ، حيث يقول : «إن غاية المحاكاة هي تحريك النفس بإثارة التعجب»<sup>(١)</sup> ولذلك فإن ابن سينا يحارب المشهور والصادق في المحاكاة ؛ إذ لا إثارة فيها . وهو يؤثر الغرابة والطرافة حتى وإن جاءت عن طريق التحريف ، ويرر هذه النظرة - ويرر بها كذلك - أن وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى .

اللغة الشعرية إذن رمز للعالم كما يتصوره الشاعر ؛ وكذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي . ولا بد أن تفهم الشعر على هذا الأساس ، وإلا خلطنا بين الشعر وما ليس بشعر ؛ وهو ما جهد علماءنا السالفون في إيضاح الفرق بينهما ، وما جعل ابن خلدون يصف شعر المتنبي والمعري بأنه نظم لا شعر<sup>(٢)</sup> .

واعتمد الشعر على وحدة البيت ، واكتماله معنى ومبنى ، كان يقول رهير<sup>(٣)</sup> :

ومهما تكن عند امرئ من خليفة  
وإن خالفها تخفى على الناس تعلم  
فلا هم ارتباط البيت بالقصيدة أو عدم ارتباطه ؛ فبيت قائم

لغة الشعر إذن لغة مجازية انفعالية . ولذلك قال ابن سينا «كانت العرب تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعدُّ به ، نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للتعجب فقط ؛ فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»<sup>(٤)</sup> .

ولقد طعت الحكمة والكلمة الجامعة على الشعر القديم ،



بذاته ، ولذلك قال الباقلان إن أقل الشعر بيتان<sup>(٢٠)</sup> . وكثر قول  
النقاد : ذاك أصدق بيت وأهجن بيت . . الح .  
ومن ذنب قولهم عن بيت أبي ذؤيب الهذلي :

والنفس واغربة إذا رغبت لها  
وإذا ترد إلى قليل تمنع

إنه أصدق بيت قاله العرب<sup>(٢١)</sup> . وهذا النوع من الأبيات التي  
تجمع بين الحكمة والتصوير الذهني لفكرة المجردة هو ما سماه  
حازم القرطاجي بالتمثيل الخطابي<sup>(٢٢)</sup> .

أما الشعر الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت ؛  
ويقوم على أن القصيدة (حالة) فنية تؤخذ كاملة وتقرأ بوصفها  
كلاً ، وأنها إن جزئت ضاع أثرها . فهي كاللوحة للرسام ، لا بد  
أن تراها كاملة حتى وإن تكونت من عناصر أولية متعددة ؛ إذ إن  
هذه العناصر تتحد أخيراً في شكل فني متكامل هو (القصيدة) .

وهذه النقلة من مفهوم البيت إلى مفهوم القصيدة سببت إرباكاً  
للقارئ الذي نشأ على القصيدة التراثية ، فظل ينظر إلى  
القصيدة على أنها مكونة من أبيات مستخل بعضها عن بعض وإن  
اتحدت في الوزن والقافية ، فبفاجأ بعدم اكتمال الصورة في البيت  
الواحد من القصيدة الحديثة ، فبرجحت أنها شعاع بالعموم ؛  
ولو أخذ القصيدة كاملة لتغير الوضع .

ولمعه من المفارقات العجيبة أن يكون عصرنا عصر السرعة  
والأعمال الجاهزة ، في حين صارت القصيدة الحديثة عملاً  
معقداً يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة ، وجهد للتأمل  
والفهم ، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة ومردية . وهذا  
هاصل من عوامل إسامة فهم القصيدة اليوم ؛ إذ إن القصيدة بما  
هي عملية فنية معقدة قد اتخذت مساراً متناقضاً لحركة العصر في  
ماديتها وسرعته . ولعلها تمثل - بهذا المسار - محاولة لإنقاذ  
الإنسان المعاصر وانتشاله من دوامة المتاهات النفسية المرفقة .

والإنسان العربي اليوم يمر بنقلة حصارية جريئة ، يتمثل أحد  
مظاهرها في انتقال طريقته في التفكير من التجريء إلى الكلية .  
وقد شمل ذلك القصيدة نفسها شمل ، فنقلها من شعر البيت  
الحامع إلى شعر القصيدة (الحالة المتكاملة) . ولا شك أن هذه  
النقلة الواسعة تتطلب فهم الجماهير العريضة لها .

### ٣ - الأسطورة :

استخدم الشعر الحديث الأسطورة واعتمد عليها بدلاً من  
الاستعارة التقليدية . وللأسطورة في حياة الإنسان وظائف  
عدة ؛ منها :

١ - محاولة تفسير ما يستعصى فهمه على الإنسان من ظواهر  
كونية تفسيراً يقوم على معاهيم أخلاقية أو روحية .

٢ - إعطاء تفسير قصصي شبه منطقي لتجارب الإنسان في  
حياته اليومية .

٣ - للأسطورة أيضاً وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر  
وتصوراتهم الرمزية ، ونومى إلى تجارب الإنسان النفسية  
في الحياة ، وإلى مخاوفه وآماله<sup>(٢٣)</sup> .

كان هذا في مبدأ حياة الإنسان ، ولكنه ظل مفروساً في داخل  
نفسه . ويبدو أن النفوس تميل إلى الأسطورة وتنظم إلى لها نتيجة  
لارتباطها بنشأة الإنسان ، ولأنها تمثل أحد العناصر الموروثة من  
الأسلاف ، والكلمنة في اللاوعي الجماعي - كما يقصود  
(يونج)<sup>(٢٤)</sup> .

على أن الأسطورة غير الخرافة ؛ إذ إن الخرافة تعني القصة  
الكاذبة التي لا يقبلها العقل ، مثل باب (تكاذيب العرب) الذي  
عقد له المبرد فصلاً خاصاً في كتابه (الكامل)<sup>(٢٥)</sup> .

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في تصوير الحالة  
الشعرية عنده ، ولكن القراء لم يفهموا ذلك لسببين ؛ أحدهما هو  
اقتباس الشعراء العرب لأساطير أجنبية ، مثل أساطير أدونيس  
وتيموز وسيزيف وغيرها ؛ فقد كانت هذه الأساطير - لغربتها -  
ممتانة محمد لشاعر القارئ ؛ إذ الخلف من استخدام الأسطورة هو  
استشارة للخزائن العاطفية والنفسية لها في وجدان القارئ ليُدفع  
به إلى الانفعال بعالم القصيدة . ولذلك فإنه من شرط نجاح  
الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي ، وأن  
يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره .

وقد تنبه نقادنا الأوائل إلى ذلك ، وأشار إليه حازم  
القرطاجي ، حيث فضل الخيل من الأقويل عما هو معروف  
ومؤثر (المنهاج ص ٢١) ، وقال إن أحسن الأشياء التي تعرف  
ويتأثر لها . . هي الأشياء التي فطرت النفوس على استبذائها أو  
التألم منها ، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم ، كالذكرات  
للمعهد الحميدة المنصرفة التي توجد النفوس تشد بتحليلها  
وذكرها ، وتألم من تقضيها وانصرامها . ويدخل في ذلك بكل  
تأكيد استخدام الأسطورة ؛ فكلما كانت وثيقة في نفوس السلفين  
صارت أقرب وأدهى إلى استثارة مكنون نفوسهم . أما إذا كانت  
الأسطورة غريبة عليهم أو متناقضة لمعتقدهم فهذا من دواعي  
التفرد منها ومن القصيدة . والشعر الأصيل هو الذي يعتمد على  
الموروث الأصيل ويحاول تفجير في صميم القارئ . وفي هذا  
يقول حازم «المتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها لعادية  
أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجواً هي التي ينبغي أن نسميها  
المتصورات الأصلية» ص ٢٢ . إذن معالجة الأسطورة ومحتواها  
لمعتقد الجمهور هما أحد أسباب غموض الشعر الحديث ونفور  
الجمهور منه . على أن الشعر الحديث لا يعتمد جميعه على  
الأساطير الأجنبية ؛ فقد صم استخدام الأساطير العربية لدى كثير  
من الشعراء ، مثل صلاح عبد الصبور والبياتي والسياب أيضاً ،  
ومن قبلهم شعراء المهاجر .

ويقول السياب (أنشودة المطر)<sup>(١٤)</sup> :  
أصبح بالخليج يا خليج  
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى  
فيرجع الصدى  
كأنه النشيج  
يا خليج  
يا واهب المحار والردى

وهذه صورة نبعت من داخل الأبيات وانبثقت من تركيبها الفني .

الصورة الأولى كاملة وجاهزة ، أما الثانية فقد ابتدأت من الشاعر ودعت القارئ للمشاركة . ولابد من مشاركة القارئ للشاعر في صياغة معنى هذا المقطع ، فلو قارنا بين قوله ( يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ) وقوله بعد ذلك على لسان الصدى ( يا واهب المحار والردى ) حيث سقطت كلمة ( اللؤلؤ ) - ولها مدلول أساسي في تركيب المعنى - بدا لنا أن السياب يأمل من الخليج أمالاً يمثلها اللؤلؤ ، ومع ذلك يدرك أن مع الأمال هناك خيبة الأمال يمثلها ( المحار ) ، وهناك النهاية متمثلة في الردى . ولكن الذي يحدث أن الخليج لا يعطى شاعره أى أمل ، فتختفى كلمة ( اللؤلؤ ) في جواب الصدى ، ويظهر ( المحار والردى ) ، أى خيبة الأمل والموت . وهذا معنى لا يتم تركيبه إلا بشعر حر ، وذلك لأن العمودى من الشعر لا يسمح بإسقاط تفصيلاً من أحد الأبيات ، كما أنه لا يسمح بتكرار كلمة القافية ، وبعد ذلك عيباً ، ومن ثم فلن يتمكن الشاعر من رسم معناه على هذه الصورة . كما أن المشاركة من جانب القارئ أساسية ، إذ لو لم يتب القارئ لسقوط كلمة ( اللؤلؤ ) ولا لوظيفة هذه الحركة فإنه عندئذ لن يفهم السبب في التكرار والحذف ، ويظن ذلك لعباً من الشاعر وليس فناً له مدلوله ومغناه .

#### ٤ - الإيقاع في اللغة :

تخلت القصيدة الحديثة عن السحر العروصى دى الشكل المتكسب الثابت والمصحوب عادة بروى واحد يتكرر في نهاية كل بيت ، فعقدت بذلك غطاءً موسيقياً مرسوماً بإتقان ، وهو ما كان يحفظ توازن السعة والإيقاع في القصيدة العربية . وكان لهذا النمط من عراقة وتوكله من فوق الجمهور ما يجنى الشاعر من الزلل في إيقاع القصيدة . وهو يمنح الشاعر راحة تامة في موضوع موسيقى الشعر ، إذ إن الخطأ فيه واضح وصوحاً لا يسمح بالتجاوز . وعند ما يقع الخطأ في الوزن يكسر البيت ويختل الأداء فيتوقف الشاعر عندئذ ويصحح الخطأ في موسيقى شعره . ولكن الشاعر الحديث تخل عن هذه النمطية . وهذا التخل ليس بالأمر الهين . ولا بد للشاعر من تعويض تلك السمات الموسيقية بإيقاع بديل لها ، لأن الحس الإيقاعى شرط مهم في الشعر العربى

والسبب الثانى في عدم فهم الناس لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث هو تعود القارئ على الاستعارة الواضحة التى تقوم على المقارنة المباشرة بين حالتين

فأرتدأ يقول فى معركة ( عمورية ) :

يا يوم وقعة عمورية انصرفت  
منك الى حقلاً ممسولة الخلب

فالتشبيه هنا مباشر وحسى ومابع من محيط القارئ ومن واقع طروعه . وهذا ما يجعله سهلاً ويسير المهم ، فتطرب له النفس . أما فى الشعر الحديث فإننا نقرأ فى موقف مماثل ، فى يوم انتصار معركة التحرير ، لبحرانية قول السياب<sup>(١٥)</sup> :

بشرارك لى وهران أصداء صور  
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور  
واستقبل الشمس على الأطلس

فلسياب استخدم أسطورة ( سيزيف ) اليونانية . وهى أصلاً قصة تدل على حيث جهود الإنسان فى الدنيا ، فسيزيف محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل ، فإذا بلغ القمة تدرجبت إلى أسفل ، فيستأنف دفع الصخرة رافعاً أياها إلى الجبل ليحدث له ما حدث فى السابق ، وهكذا إلى الأبد ، فهى رمز إلى عبثية الجهد المبذول فى الحياة الدنيا . ولكنها أيضاً رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس . ولكن السياب بنسج الأسطورة نسجاً عصرياً يتفق مع حالة الانتصار التى حققها الشعب الجزائرى . وسيجد القارئ نشوة كبيرة عندما يرى تحول العثية إلى انتصار ، وعندما يرى انتقال الإنسان من حال اغترية إلى حال النصر ، وعندما يرى الموروث القديم يترجم إلى إنجاز عصرى فى أرض المعركة وعلى وجه القصيدة . ولا يخل بالصورة وجمالها إلا عدم فهم القارئ للأسطورة الأصلية .

#### ٣ - الصورة :

أحدث الصورة فى الشعر الحديث دوراً رئيسياً فى بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعرى . وانتقلت من كونها طرفاً من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيد المعنى ، إلى أن أصبحت هى نفسها حالة شعرية تسع من أعماقها المعانى الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ ، لما فى الصورة من دقة شعورى فياض . ولتقارن بين صورتين إحداهما قديمة والأخرى حديثة . يقول السابغة للعمان<sup>(١٦)</sup> :

كأنك شمس والملك كواكب  
إذا ظهرت لم يبد منها كوكب

وهى صورة أو تشبيه استمد الشاعر عناصره من الحياة الخارجية ، فهو معنى استعير وأدخل إلى القصيدة .

طباعتا . والدليل على ذلك أنا إذا عرفنا في بعض الشعر تلك  
النعمة حين عندنا ، وطالب في ذوقنا ، كقول الشاعر  
« الشفري » :

إن بالشعب الذى دون سلع  
لقتيلا دمه ما بطل

فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنعمة التى تحصى  
طاب في الذوق ، وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل  
ذوق .

\*\*\*

الشعر الحديث إذن يعود بالشعر العربى إلى سالف هذه التليد  
من حيث تحرير القصيدة من النمطية العروضية الثابتة ، إلى  
الإيقاع الشعري التابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة ، حيث  
تعتمد موسيقية الوزن على إيقاع التفعيلة الحرة ، مع إيقاع اللغة  
وما يحمله من تشكّل فنى مرتبط بالأنكار وإيقاعها ، إضافة إلى  
إيقاع الصور وانسيابها داخل القصيدة في لمودامى متنوع .  
والشاعر المجيد هو الذى ينجح في إبداع علاقات متجاوبة بين  
هذه العناصر ، فترقى قصيدته حينئذ إلى مستوى الإبداع في حين  
يسقط كثير من الشعراء المحدثين ؛ لأنهم لم يفهموا من العملية  
الشعرية غير ظاهرها وشكلها فحسب ، فبهجى شعرهم رصا  
لأفكار ذهنية في جمل متعاقبة لا يربط بينها رابط ، ولو لعبنا  
بترتيبها لما تغيرت حالتها . وهذا ما يجعلنا نواجه ميلا من  
القصائد المخففة . والقضية ترجع أساسا إلى الشاعر نفسه ؛  
فهناك الشاعر المجيد الذى سبر الشعر وعرفه حق المعرفة ،  
والمدعى الذى دخل إلى مملكة الشعر متطمعا عليها . والأمر كما  
قال ابن رشيق في العمدة<sup>(١٧)</sup> ( ١١٧/١ ) : « إن عمل الشعر  
على الخلق به أشد من نقل الصخر » وإن الشعر كالبحر ؛ أهون  
ما يكون على الجاهل ، أهول ما يكون على العالم . وإن أعجب  
أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته .

وبعد هذا العرض العام لمشكلة تذوق الشعر الحديث  
وهوائفها نأتى إلى عرضنا الرئيس وهو محاولة التلويح إلى أعمق  
قصيدة حديثة . وقد اخترت لهذا العرض قصيدة ( الخروج )  
لصلاح عبد الصبور . والذى أرجوه هو ألا يتبادر إلى ذهنى أنني  
أسمى لشرح القصيدة ؛ فهذا ليس هدفا لي ؛ فأننا لو من أن  
القصيدة الجيدة لا تسمح بشرح واحد لها ، بل تعدد شروحيها  
بعدد قرائنها ، ونظّل تقدم من المعانى والأخيلة ما يتجدد مع كل  
ذهن يطرق أبوابها . وهذا شعر الثنى ، يشرحه فطاحل اللغة  
كأبن جنى ، وكبار الشعراء كالمحرى ، وغيرهم من أهل المعرفة  
كالمكبرى والبرقوقى ، ومع ذلك نقرأ اليوم شعره فتلمس فيه  
معانى ما خطرت على بال أحد من أولئك . وهذا هو سر خلود  
الشعر وبقائه . ولا يتجدد من الشعر إلا ماله من القدرة على العطاء  
والتجدد ما يضمن له البقاء حيا على مر السنين ، بعد زوال

خاصة . ولذلك فقد لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوى  
إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى ، تلك التى تحدثها الأفكار  
ولصور والتخيلات ، مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر .  
وهي موسيقى لا تخص الشعر الحديث وحده ، بل هي ماثلة في  
كل شعر جيد . ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من  
غيره ، وهي فيه مهمة بدرجة أساسية ، وذلك لتخلو عن جانب  
كبير من إيقاع البحر والروى .

ولإيقاع اللغة له أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث . ومن  
حسن حظ الشاعر العربى أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقى  
رفيع وشامل ؛ وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية  
لأساسية ، وله فيها أهمية عضوية ؛ إذ بدونها تعطل اللغة .

ووظيفة الإعراب منصبية بالدرجة الأولى على لواحق  
الكلمات ؛ فيه تتحدد المعانى . ولو استعرضنا حالات الكلمات  
العربية فيما تنتهى به أوانحرها إعرابا لماأنا عندنا وتتوفاها .

والإعراب مرتبط ارتباطا كاملا بالمعنى . وهذا يربط للفكر  
بالإيقاع الفنى للكلمات ، فيحصل عندئذ ضيقان من الإيقاع في  
كل كلمة ، أحدهما ذهنى والآخر فنى . وهذا شأن الذى يجعل  
لكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي . ولذلك قال محمد  
صوفى عبد الروموف<sup>(١٨)</sup> : « إن الشعر العربى ليس بحاجة إلى  
الغاية ، لما في اللغة العربية من إيقاع يستمددها » ومن  
المؤكد أن الشعر العربى قد ارتبط بالإيقاع النظم الذى يفهم على  
الإنشاد . وقد أشار التهليل إلى ذلك في كتابه المنع . كما أن ابن  
فارس جمع بين الإيقاع والعروض فقال : « لا فرق بين صنعة  
العروض وصناعة الإيقاع »<sup>(١٩)</sup> .

ومن ذلك بيت حسان بن ثابت<sup>(٢٠)</sup> :

نحن بالشعر إما كننت قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضمحل

والخطيئة بقول<sup>(٢١)</sup> :

فلم أنضم لكم حسبا ولكن

حدثت بحديث يستمع الحناء

وفي ذلك يقول المرزبانى في الموشح ص ٣٧ : « كانت العرب  
تزن الشعر بالإنشاد » . وهذا الارتباط الوثيق بين الشعر  
والإنشاد هو ما يجعل بعض القصائد تبدو كأنها غير موزونة ، مثل  
قصيدة هيب بن الأبرص ( أقفر من أهله ملحوب ) ، وقصائد  
أخرى ذكرها بعض الكتاب مثل مهمة المرقش ، وغيرها من  
القصائد التى تعرضنا لها في بحث سابق<sup>(٢٢)</sup> .

ولقد تنبه لذلك مسكويه ( جوزو :<sup>(٢٣)</sup> نظريات الشعر عند  
العرب ص ٢٧ ) حيث قال : « إن القوم يحسون بنغمات  
يستعملونها مواضع من الشعر يستوى بها الوزن . ولأننا نحن لا  
نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في

لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إلى مدينته ( أو ما سيصبح مدينته ) ؛ والرسول لا يطرح أفعاله وإنما يحملها معه وهي ( الرسالة ) ؛ ولا يدفن سره وإنما يمشی ويعلنه . وليسوف تتصح المفارقة فيما يأتي من مقاطع .

\*\*\*

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكوم

الشاعر محاصر ومطارد ؛ فهو لكي يخرج يحتاج إلى أن ينسل في الظلام من تحت الباب . وهو لن يصحب معه أحداً ؛ لأنه لا يأمن الدليل ؛ فالدليل نفسه من نتاج العصر . ووحشة الصحراء وتشابه مسالكها وخطورة ما تخفيه أحب عليه وأرحم به وفي هذا عودة للقطرة ؛ لها الصحراء إلا المطرة . وقد صارت الآن مأواه مثلما صارت السماء والنجوم عليه . وهو على عكس حال الرسول الذي كان يأمن الدليل ، ويعرف وجهة مساره ، والذي لم يكن ظهر طريقه كثوما ؛ فنهايتته معروفة لديه . هذا في حين يعيش الشاعر حالة خوف وتوجس . وهو بلا هوية ؛ فطلعة الصحراء متشابهة ، والخل المصري غير مأمون ( لا آمن الدليل ) .

\*\*\*

أخرج كاليتيم

لم الخبر واحدا من الصحاب

لكي يفدني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أخادر في الفراش صاحب يضل الطلاب

فليس من يطلبني سوى أنا القديم

تبرز المفارقة هنا بوضوح ؛ فالرسول (ﷺ) يمثل الحقيقة ، في حين يمثل الشاعر ظل الحقيقة . فهو كاليتيم وليس يتيم ، في حين أن الرسول يتيم . وهو لا يتخبر واحدا من الصحاب لكي يفد به ؛ لأنه لا صحاب له ؛ فهو ينسل من بينهم هاربا ، وهو لا يأمن الدليل ، في حين كان للرسول صاحب صديق صديق ، يفد به بنفسه ، ويدرك أنه الشر . وصلاح يريد قتل نفسه لأنها ثقيلة ؛ والرسول لا يريد ذلك ؛ لأن لديه رسالة يسعى لإبلاغها ؛ فهو لا يهرب من ماضيه ، وإنما ينهض لمستقبله . أما الشاعر فما زال يهرب ويحاول الانسلاخ من كل شيء ( المدينة . الصحاب . العيش . السر . الدليل ) . والشاعر لم يقادر في الفراش صاحب يضل الطلاب ؛ لأن من يطلبه من العسير تضليله وهو نفسه (أما القديم) ، وليس من يبيل للخلاص من أنا القديم إلا قتلها بالصحراء للوحشة والعراء البارد . فهو إذن يطلب الفناء سبيلا للخلاص ، في حين يطلب الرسول البقاء طريقا للجهاد . والشاعر هنا في حال انهزام ، ولم يكن الرسول كذلك ، بل كان مقلدا على النصر .

ظروفه وملابساته . فإن كان فوق ظروفه وملابساتها مقي ، وإن كان محكوما بها زال معها .

ولقصيدة ( الخروج ) من الأسباب الفنية ما يكفل لها البقاء ، وما يجعلها حية على مر السنين . هي لذلك تصلح لأن تكون نموذجاً تعرضه ويطبق عليه بعض تصوراتنا لوظيفة الشعر .

ولعنوان القصيدة دور عضوي فيها . وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة . ولكي نتمكن من التفاعل مع القصيدة أرجو أن نستحضر في أذهاننا قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية ، وبكامل ظروفها الروحية والنفسية ؛ وذلك لأن القصيدة مبنية على ( مفارقة ) تاريخية بين طرفين يمثلان قطبين متقابلين يحكمان حركة القصيدة . وسيوضح ذلك في أثناء تحليلنا لبعض مضامينها . فالشاعر يقول (٢١) :

أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطرحاً أفعالي عيش الأليم

فبها ونحت الثوب قد حملت سري

دلته ببابها ثم اشتعلت بالسهاء والنجوم

الشاعر يعلن الخروج من ( مدينة ) صفاتها أنها مدينته وأنها موطنه وأنها قديمة . والقدم هنا لا يشير إلى عمر الإنسان الرمي ، ولكنه أبعد من ذلك . ولابد أنه استمد شيئا من المعنى الفلسفي للقدم هو أعمق من مجرد عدد السنين . والمدينة غير القرية . والحادث في زماننا هذا أن الناس والمتفكرين خاصة يخرجون من قراهم ويتجهون إلى المدينة . ولكن شاعرنا يخرج من مدينته ويحاول الانسلاخ منها ؛ فهي تمثل ( عيشه الأليم ) . والتصنيف في كلمة ( مطرحاً ) يدل على العناية التي يلقاها لكي يحقق هذا الانسلاخ . وهو يحاول أن يدفن سره ببابها ، مثلما يحاول طرح عيشه فيها . إذن فهو يحاول الانسلاخ من ( حياة ) ويحاول الخلاص من ( سر ) . ونلاحظ هنا أن المصريين يقصدون بالسر ( الروح ) ، فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله ( أخذ سره ) . وسر صلاح عبد الصبور سر مفروض عليه ، بدليل أنه أت من خارجه ، فهو يحمل تحت الثوب ، ومن ثم يدفعه بباب المدينة . ولو كان السر من داخله لما حمله بل تحرك معه . ولهذا دلالة . فإذا ربطنا هذا بالمدينة القديمة ، وبمحاولة الخلاص من العيش الأليم ، أفرقنا أن الشاعر يقصد حياة العصر اللذي ، والخروج هو محاولة الانمساك منها والمودة إلى ( المطرة ) . فالشاعر عندما يخرج ( يشتمل بالسهاء والنجوم ) ؛ ولا أحد يشتمل بها إلا العطرى ، وهو الإنسان لحظة ولادته ، حيث يهبط إلى الدنيا عاريا ، أو الإنسان في مبدأ نشأته حيث العراء ، قبل وصول الإنسان إلى حضارة الملابس . وهذه محاولة من الشاعر للتجرد من حياة فرصت عليه ، ولكي يعود إلى طهرته . وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة ؛ فالرسول ﷺ لا يخرج وإنما يهاجر ، وهو

لا يأمن الدليل . ثم إن اشتغال المصاييح بفوت عليه نعمة الاشتغال بالظلماء ، ومن ثم يبعده عن (المسفرة) . وفي هذا المقطع تبرز لنا كلمة (المهجر) لأول مرة في القصيدة وهذا يمثل غوا للرمز عند الشاعر ، يمثل لنا انشقة الأمل في قصيدته ، حيث تأخذ الصورة في التجلي والتجسد على مفهوم (لهجرة) . ونلاحظ هنا أن معاني القصيدة تتفتح بين أيدينا كما تقدمت في القراءة ، فما كان غامض الدلالة في أول القصيدة أحد يفسر نفسه الآن . وبذلك يكون التركيب المعنى في القصيدة مترابطة ترابطاً عصبياً ، وثيقاً بحيث إننا لو ألغينا مهابيتاً أو مقطعا لاحتل المعنى عندئذ . وهذا ما يجعلها قصيدة (الحالة الفنية الكاملة) (الخروج) حل هذا المفهوم هو (المهجرة) ، ولعودة هي الخطيئة . ولتأمل قوله :

(سوحى إذن في الرمل سيقان الندم) .

وتربط بين سوحى وسيقان . ويتجنى معاهما بوضوح حين نستبدل بها احتمالات لفظية أخرى ، مثل غوصى بدلا من سوحى ، فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول «غوصى» والورد واحد . ولكن الشاعر أراد ما تحمله كلمة (ساح) من إيحاء بالحسف ، وهو ما حدث لقوم لوط (ورد في القاموس : والأرض بهم سَوَّحَانًا أي انحسفت) . كما أن ورود «سيقان» بدلا من «قوائم» أو «ساق» إنما هو لإفادة التعدد والطول خاصة أن لمقطع الطويل (قن) أعطى للكلمة امتدادا في صداها النفس ، أحدث أثرا كبيرا للمعنى ولوسيقى الوزن . كل هذا إضافة إلى تكرار حرف السين في الكلمتين .

كفى لا ترى سوانح الألم  
ثياب السوداء  
تجبري كقلبك الخبيء يا صحراء  
ولتسنى آلام رحلتك  
تذكر ما أطرحت من آلام  
حتى يشق جسمي السقيم  
إن عذاب رحلتك طهارق  
والموت في الصحراء بعثي المقيم

\*\*\*

هكذا تنمو الصورة عند الشاعر : فهو أولاً (يشتمل بالساء والنجوم) ، ثم هو ثانيا يطلب (إطفاء مصاييح الساء) ليتحقق له أخيراً العودة الكاملة إلى الطبيعة فتصبح (ثيابه سوداء) . وهو لا يريد هذه الثياب أن تتعري بأن تعرض لضياء ، ودلت لكى يتمكن من التوجه إلى الصحراء بالتمسك بهجري : تجبري كقلبك الخبيء يا صحراء . يقول هذا لأنه آثم ، ولأنه جاء ليكفر عن آثامه . وليس إلى ذلك من سبيل إلا في أن يظهره عذاب هذه الرحلة بما فيه من الألم . وليس في البشر أحد إلا وهو وارد على العذاب قبل أن يصل إلى النجاة والمصدر قوله تعالى : «وإن منكم إلا واردها كان على ربك حننا مقيصا . ثم نجى

وتتطابق (أنا القديم) مع (موطني القديم) بما فيه من تحلل وانحسار . إن التركة التي تتغل كاهله ، تحول حياته إلى واقع انهزامي يسعى إلى الخلاص منه . وهو يصورها مفارقة لحال المهجرة وما فيها من عز وانتصار ؛ إذ ليس في عالم الشاعر غير الهزيمة والذل . وهذا ما جعله يحاول الأسلاخ من هذا (العيش الأليم) ، لأن العودة إلى هذا العيش هي الخطيئة والإثم . وهذا ما جعله يقول :

حجارة أكون لو نظرت للوراء .

حجارة أصبح أودجوم .

\*\*\*

وهذه إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السلام وقومه ، حيث قال الله لنبيه لوط «فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا أمرتكم إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح اليس الصبح بقريب . فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود . مسومة عند ربك وما هي من الظالمين ببيعتهم» (٢٢) .

فالذي ينتفت إلى الوراء هو الضال وهو الإثم ؛ ويجوز أن يكون حجارة أودجوما . والشاعر يكرر المعنى ويؤكد كنهه ليحقق الصورة في نفسه وفي نفس قارئه ، حل نحو يشد من هزمه ، كى لا يعود إلى ما خلفه ورائه . ولقد بلغت براعة الشاعر في تحمل قصة لوط مبلغا جعل الحدث يتحرك في النفس ، حتى إن القارئ ليكاد ينطق كلمة (سودوم) وهو يقرأ هذين البيتين . فالشاعر قد استحضرها في نفس القارئ وفرضها عليه دون أن يكتبها ، وذلك لتطابق وزنها ونغمتها مع كلمة (رجوم) ، ثم لتمثل الحدث في تضاعيف الكلمات .

وسودوم هي مدينة قوم لوط ، تلك المدينة القديمة الأثمة فكان إثم المدينة (أو المدنية) التي أحكمت وثاق الشاعر حتى أوشكت أن تخفه ، يتكرر ليستعيد ما لقوم لوط من خطايا . وليس للشاعر إلا أن يهرب منها ، فيسرى بليل ، (أنسل تحت ماها سبل) ، وهذا هو سبيل النجاة ، وبجرد الالتفات يعنى النهاية ولكن المفارقة تظل معنا ، فلوط في مأمن لأن ربه قد حماه ، وبه يقول الرسول (ﷺ) : «رحمة الله على لوط ، لقد كان يأوى إلى ركن شديد» (٢٣) ، أي إلى الله . أما الشاعر فإين له بالأمان وهو مازال آثما .

\*\*\*

سوحى إذن في الرمل سيقان الندم  
لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم  
وانظري مصاييح الساء

\*\*\*

إنه يطلب من مصاييح الساء أن تتطفئ لأنها من الدليل ، وهو



العاصلة ؛ فالطريق إليها هو الاستماتة ، والموت من أجلها حياة ، على معنى كلمة أبي بكر رضى الله عنه : «اطلبوا موت توهب لكم الحياة» . ثم إن الحياة في ظل الإثم ما هي سوى موت حقيقى . وإذا عكسنا للمعادلة خرجنا بالحل الشعرى الأمل .

أوليت الحقيقة كما شرحها ابن القيم في قوله : (الدنيا سام ، والعيش فيها حلم ، والموت بقطة) ؟ هذه هي الحقيقة ، والحقيقة الشعرية خاصة . والخروج إذن هو الخلاص ، والانسلاخ هو بداية الطريق . ولكن إلى أين ؟ إلى :

مدينة الصحو الذى يزخر بالأصواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة

ليست صحو فقط ولكنها صحو يزخر بالأصواء . ما أجل كلمة (يزخر) هنا على الرغم من جلالة حروفها ! ولكن الشاعر وظفها توظيفاً جليلاً وحكمة . وهذا مصداق لرأى عبد القاهر الجرجاني في أن البلاغة في النظم وليست في اللفظ وحده ، أو المعنى وحده .

وتأملوا معنى البيت الثانى ، وهو من أبدع أنواع البلاغة الحديثة . فالشمس تشرق في أعز لحظات تجليها وهو وقت الظهر . وإشراقها هذا دائم وثابت ، فثبت معه وقته ، لأن الوقت مرتبط بالشمس ، فصار الظهر ثابتاً ، فلا هو يفارق الشمس ولا الشمس تفارقه . لقد صارت الحياة ظهراً دائماً ، أى ضياء دائماً لا يزول .

ولكن هل تحققت هذه المدينة ؟ يقول الشاعر :

أواه يا مدينتى المنيرة  
مدينة الرؤى التى تشرب ضياء  
مدينة الرؤى التى تمتج ضوءاً  
هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل ؟  
أم أنت حق ؟  
أم أنت حق ؟

\*\*\*

من الواضح في هذه الخاتمة أن الشاعر يشد مدينة الرسول (ﷺ) مدينة الوحي والنصر والعزة . مدينة الهجرة التى تمثل انبثاق الضياء وانتصار الحق . إنه يشدها ويشد التوجه إليها يطلب تحقّقها ، هذا التحقّق المثالى الذى يتسامل اشاعر هل هو وهم وهم وحلم شاعر أو هو حق . هل سينحني على يديه أو على ينى جيله أو يظل أمنية لشاعر حالم بمنيتها في نعوس أمته إلى أن تتحرك لتحقيقها ولتحويلها من فكرة شعرية إلى حقيقة عصرية .

والشاعر هنا يكشف عن رمزه ويعلم من سره ، بعد أن تجاوز زمان الوهم ووقف على باب الحقيقة ، حيث المدينة المنيرة التى تشرب الضياء وتمتج الضياء . إنها مدينة الرؤى ، مدينة الجسم ؛ مدينة الهجرة ؛ وهي الحقيقة ؛ والموت فيها حياة . وهذا يعيدنا

الدين اتقوا وشنو الظلمين فيها جثياً ، ( ٧١ ، ٧٢ ، سورة مريم ) . وانضمائركى الآية تعود على السار .

إن الشاعر يقدم نفسه طائعا للعذاب كى يسلم ، ولا يريد أن يكون من الظالمين الذين وعدوا بالعذاب المقيم . وهو في مقابل ذلك يشد البعث المقيم من خلال الموت في الصحراء .

وإى قوله (سوانح الألم) إشارة إلى أسطورة عربية قديمة ، حيث إن ممردها (سانح) ، والسانح من الطير ما عربك عن يمينك فأولاك يساره . والعرب يتشامون منه . وفيه ينسب إلى الأعمشى قوله (٢٤) :

فبينى هل طير سنيح نحوسه وأشام طير الزاجرين سنيحها

والسوانح عند الشاعر ليست سوى المدينة القديمة التى ما زالت تطارد على الرغم من انسلاخه منها وتجرده من كل ماله بها صلة . ولكنها تظل هاجساً مشؤوماً لا يجد الشاعر منه مفرأ إلا بأن يغوص في أعماق الظلام .

أما قوله : (والموت في الصحراء بمعنى المقيم) فهو إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق الذى يحرق نفسه إذا شاب كى يخرج من رماده من جديد ليحيا حياة جديدة في الصحراء .

والأبيات في هذا المقطع تكاد تكون ترجمة محصية لأبيات المتنبي التى يقول فيها :

ومانى الدهر بالأرزاء حتى فؤادى في غشاء من نبال  
فصرت إذ أصابتى سهام تكسرت النصال على النصال  
وهان لها أبالى بالرزاء لاني ما انتفعت بأن أبالى

فكلاهما يصف حاله البائسة ، ويتحدى البؤس ، ويقرر أنه لا يبحث عن الراحة ، بل هو يبحث عن شيء أكبر من ذلك . غير أن عبد الصبور أفاد من الموروث الأسطوري في هذا المقطع لتصوير حاله ، ثم لرسم طريق النجاة . وعبد الصبور ينسل انسلالا ، أما المتنبي فإنه يهجم هجوماً ، وذلك لعارق الحال بين عصرين من تاريخ أمنا ، أحدهما ماجد والآخر مهزوم . وعبد الصبور آثم ، وهو بحاجة إلى تكفير ذنبه وذنب أمته ، أما أبو الطيب فلا ذنب له غير طلب مجد لم تيسر مسالكه .

\*\*\*

ويقول الشاعر متجهاً نحو الذروة في بناء قصيدته :  
لومت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة  
مدينة الصحو الذى يزخر بالأصواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة

\*\*\*

أخذ الشاعر الآن يجسد بعض القيم الإنسانية لمدينته

إلى القصيدة من جديد ، حيث تشكل عناصرها تشكلاً بديعاً .

إن معنى الشاعر المارقة لمعان الهجرة ، بما في ذلك عنوان القصيدة وأول كلمة فيها (أخرج) ، وعدم اهتمامه للدليل ولا للصاحب الذي يفديه منها ؛ فليس هناك أبو بكر أو علي وهو هارب من نفسه ، ينشد الهيام في الصحراء . كل ذلك يؤكد المارقة التامة بين حاله وحال الرسول ؛ أي بين ما هو فيه وبين ما كان محمد (ﷺ) مقبلاً عليه . فهو في ضلال ومحمد في هدى ؛ وهو مهزوم في داخل نفسه ومحمد موعود بالنصر ؛ وهو مطارد من نفسه ومن الآخرين ومن كل شيء ، ومحمد مطارد من الأشرار فحسب ؛ لكن الأخير كانوا يتظرونه بالزغاريد ورسول الله تأوى إلى ركن شديد هو الله ؛ أما هو فيأوى إلى صحراء تشابه طلعتها وظهرها كتوم . وهذه هي صورة عصرنا بكل تأكيد ، حيث لا ظل لنا إلا مثالية تاريخية يظل نشدها دون أن نبلفها . ولذلك فإن الشاعر يختم قصيدته بأجمل مقاطعها حينها بخاطب روح الهجرة النبوية بأبهى صورها فيقول ، عاقداً مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة ومستهلها :

(لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة) ، في مقابل (أخرج من مدينتي ، من موطني القديم) . فهو إذن يدخل بدلاً من أن يخرج ؛ لأن الموت دخول ؛ دخول في الكفر وفي حياة أخرى ؛ دخول في البقاء أو في (البقعة) كما يقول ابن القيم . ويقول الشاعر :

(مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء) ، في مقابل (أنسل تحت بابها بليل) ، ويقول (والشمس لا تفارق الظهيرة) ، في مقابل (لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء) .

ويقول : (أواه يا مدينتي المنيرة) ؛ فهو يطلبها وينادى بها ، في مقابل قوله في اللقطع الأول : (مطرحاً أنفالي عيشي الأليم) . ويقول : (مدينة الرؤى التي تشرب ضوماً) كأنه يقصد الوحي الذي كان ينزل على الرسول في المدينة . وقد شبه الله الوحي بالنور إذ قال : وقال الذين آمنوا به وهرزوه ونصروه واتبعوا النور الذي أنزل معه أولئك هم المفلحون ، (١٥٧ ، الأعراف) . وقال : وإياها الناس قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نوراً مبيناً (١٧٤ ، النساء) ، وغيرهما من الآيات .

ويقول الشاعر :

( مدينة الرؤى التي تجمع ضوماً )

وهذه هي مدينة الرسول ، تلك التي تشرب نورا ، وتجمع نورا . تتلقى الآية اليوم وتحوها إلى اليرموك والقادسية عدا ، باندفاع حصارية جبارة .

وهذا هو مطلب الشاعر ؛ صوره تصويراً ، ولوحى به إيماء ، ولم يطلقه خطابة بكلام مجلجل . وهذه واحدة من وسائل التعبير الشعري وطرائقه ، بجانب ما للشعر من طرائق أخرى ، سلكها

شعراء كثيرون ؛ فلكل شاعر منهجه وأسلوبه . والشعر بعد إنما يقال - كما يقول ابن سينا - « لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للمعجب فقط » .

إذن فلكي تتنوق القصيدة لابد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيرة كأشد النساء غيرة وحصانة ؛ فهي لا تسلم قيادتها إلا لمن صدق في حبه لها ، وأخلص في ذلك ، وأثابها من أهم أبوابها وهو باب اللغة ، أو الإيقاع أو الصورة ، مفردة أو مركبة . عندئذ سيجد القصيدة تتفتح أمامه ، بأسطة يديها له . فإن لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب أو أحدها بإخلاص ومعرفة ، فعندئذ نقول له إن القصيدة قد أخفقت في أن تبلغ مستوى الجودة ؛ إذ إن القصيدة هي - كما يقول ريتشاردز - تجربة لقارئ من نوع جيد . وهذا يشمل الشعر بعامة ، في القديم وفي الحديث .

ولا يتسع المجال الآن كي أقوم بعرض كل الجوانب الفنية في هذه القصيدة ، بخاصة ما يتصل بالبنية اللغوية فيها ، لا سيما أن لصلاح عبد الصبور لغة متميزة تستحق الوقوف عندها ، والتفصيل فيها . وقد أشرت إلى شيء يسير من ذلك في عرض كلامي ، إلا أن التحليل انحصر في استخدام صلاح عبد الصبور للموروث الثقافي ، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامي المجيد ، كما حدث مع قصة الهجرة النبوية الشريفة ، حيث برزت قدرة الشاعر على تجسيد معانيها بأسلوب إيجازي وتصوري حديث ، ليصور عن طريقها حال الأمة اليوم ، وتطلعاتها للغد . وربما كان أروع ما فيه هو هدوءه وانسيابه وبساطته . وهذه البساطة هي سمة في صلاح عبد الصبور ( رحمه الله ) سلكها وأبدعها .

وقبل أن أختم كلامي هذا أود أن أشير ولو سرياً إلى جانب الموسيقى في هذه القصيدة . وهي مبنية على بحر الرجز ( مستعلن ) ، ولكن الشاعر استثمر كل ما يمكن ودوره في هذا الوزن من زخافات ، فجاء وزنه متنوعاً ومختلفاً ، حتى إن القارئ ليكاد يظن أن القصيدة من الشعر المشور . ولكنه يترك تماسك الوزن بعد أن يترك نفسه تنساب مع القصيدة ، فيمتلكه عندئذ إيقاع القصيدة المبني على السهولة واللين في وردها وفي كلماتها وفي صورها وتشبيهاتها ، حتى ليحس كأنها الندى يتقطر من بين أوراق الشجر . وبخاصة الوزن السهل هذه هي إحدى خصائص عبد الصبور في شعره بعامة . وهو كثيراً ما يعتمد على بحري الرجز والتدراك بتفصيلاته ( معلن ) ؛ فمعظم شعره عليها . ويظن البعض أن شعره مشور ، مع أنه لم يكتب شعراً مشوراً قط ، ولكن بساطة الوزن هي السبب في هذا الظن ، مثلاً أنها - في رأيي - هي السبب في تمكن عبد الصبور من الشعر المرحي ، وذلك لحاجة هذا النوع من الشعر إلى وزن حركي رشيق مثل أوزان صلاح عبد الصبور .

## الهوامش

- (١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١١٣ . دار الأمانة بيروت ١٩٧١ م
- (٢) ابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ دار الفكر ( بدون تاريخ ) .
- (٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٤
- (٤) شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة الأعلام الشتمري - ٣٤ تحقيق فخر الدين فبارة . المكتبة العربية ، حلب ١٩٧٠ م
- (٥) الباقلاقي : إمعان القرآن ، ٥٤ ، تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ م ( ط ١ )
- (٦) ابن عبد ربه : العقد الفرید ٢٥٤/٣ تحقيق أحمد حسن وآخرون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٢ م .
- (٧) حدود القوطاني : مناج البلفاء ومراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن المحرقة ، دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ م .
- (٨) حمدي وهبة : معجم المصطلحات الشعرية في اللغة والأدب ، ٣٣٩ ، مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٩ م .
- (٩) راجع Jung . The Portable Jung ed. J. Campbell. Penguin Books 1982
- (١٠) راجع المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ تحقيق دكي مبارك . مكتبة الباني لمطبع القاهرة ١٩٣٦ م
- (١١) فهدكك بدر شاکر السحاب . المختارها لغوي . دار الأدب \ بيروت ١٩٦٧ م
- (١٢) ديوان النابغة ١٠٩٢ .
- (١٣) راجع المصدر المذكور في هامش ١١ .
- (١٤) القافية والأصوات المعوية ١٥ مكتبة الخاتمي . القاهرة ١٩٧٧ م
- (١٥) ابن فارس : المعجم ٤٦٧ تحقيق السيد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧ م .
- (١٦) الفرياني : الموشح ٣٧ تحقيق عبد الله الخطيب . للطبعة السلفية القاهرة ١٣٨٥ هـ ( ط ٢ ) .
- (١٧) ديوان الخطيب ٥٥ بيروت
- (١٨) عنوانه : ( غرر الأوزان في الشعر القديم ) . مجلة ( الدرة ) ، الرياض ، رجب ١٤٠٢ هـ
- (١٩) مصطفى جواد : نظريات الشعر عند العرب . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ م
- (٢٠) ابن رشيق : المعتمد . تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد . دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ م ( ط ١ ) .
- (٢١) ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ م
- (٢٢) سورة هود ٨١-٨٢
- (٢٣) تفسير ابن كثير ، سورة هود ، آية ٨٢ .
- (٢٤) أحمد بن جعفر بن شاذان : أدب الوزراء . تحقيق عبد الله القدسي ( باب السبع والفرج ) ١١٢ ( لم يطبع بعد ) .



## الحداثة المسرحية

# ومسيرة البحث عن الذات

دراسة في مسرح "فرقة الحكواتي"

خالدة سعيد

الطريق التي قطعها روجيه عساف ، بين مسرحية جولدن و آركان غادم السيدين ، التي قدمها بالفرنسية عام ١٩٦٢ ، ومسرحية « أيام الخيام » ( ١٩٨٢ - ١٩٨٣ ) مروراً بـ « انتظار جودو » ، « ليكيت » ، « والفنش العام » ، لجوجول ، ثم « مجدلون » ، حتى « كارت بلانش » و « إزار » في مطلع السبعينات ، طريق طويلة حقاً ويمكن اعتبار هذه الطريق تليخياً لمسار بالغ الدلالة في الثقافة العربية منذ اكتشاف الغرب والدخول في طقس محاكاته ، حتى وضع قيمه وأشكاله وموقف المحاكاة نفسه موضع تساؤل . وهي على المستوى المسرحي إعادة نظر في أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، ويبحث عن الشكل الحى المعيش الذى يوحد المبدع والموضوع والمتلقى على السواء .

هكذا تبدو أهمية « أيام الخيام » - مهما بلغ تميزها وغناها من حيث هي عمل مستقل بذاته - قائمة أولاً في دلالتها التاريخية والقضايا التي تطرحها . فذلك أن المسرحية تقترح إجابات جذرية على مجموعة من الأسئلة الثقافية الأساسية في مجال المسرح ، وتمتد إلى مختلف فنون التعبير ، كما تبلور محددات من التلمعات المعوية ، وتطرح بدورها أسئلة حول علاقة الفنان بجمهوره وبمجتمعه إجمالاً

وقد عالج روجيه عساف بعضاً من هذه الأسئلة والمواقف معالجة نظرية في مقالات وحوارات <sup>(١)</sup> ، غير أن هذا العمل « أيام الخيام » ، إضافة إلى « من حكايات ٣٦ » هو ما ينبغي أن يعتمد لمقاربة هذه الأسئلة والنظرات ، لأنه يشكل الاختيار الملموس لقابليتها للتحقق ، باعتباره حصيلة جهد جماعي ، وتفاعل بين الفرقة والمحيط . لذلك أعرض في القسم الأول من هذه المقالة ، المسرحية بوصفها عملاً محدداً ، لأنتمكن في القسم الثانى ، واستناداً إلى هذا العرض ، من الكلام على القضايا التي تطرحها ، والمسار الذي تفتحه .

الحكواتي . فما شاهدناه على الخشبة هو الاحتفال الأخير من سلسلة احتمالات تتم عادة في المسرح الطبيعي <sup>(٢)</sup> للجماعة . الممارسة الحياتية الاحتمالية للمفرقة هي بمثابة مرجع للمسرحية . غير أن هذه الممارسة الاحتمالية تستند بدورها إلى

مسرحية « أيام الخيام » كما شاهدناها على الخشبة ( مسرح سينما أورلى بيروت ، ٢٤ آب ١٩٨٣ ) هي خلاصة فنية إشارية لمراحل سابقة مرت بها المسرحية ذاتها ، ولحظة نضج واستقرار لنص حى نام يتشكل في سياق الممارسة الحياتية <sup>(٣)</sup> الفنية لفرقة

« لغة » لتجربة اجتماعية يتم تلخيصها واستعادتها عبر « الممارسة الاحتفالية » ، فإن هذه التجربة تشمل في الوقت نفسه إعادة إحياء لغة أو « موروث حكائي غنائي » ، ونظمه في صورة بنائية هي واحدة من صور الذاكرة الاجتماعية . ومعنى هذا أنه في المستوى « ب » يعاد صنع مفردات ( بمعنى وحدات مكونة ) الذاكرة الجماعية أو الموروث الحكائي - الغنائي المشترك عبر التجربة الحاضرة ، ويعاد - من ثم - إنتاج هذا الموروث وقد احتزن تجارب الحاضر متفاعلة مع تجارب الماضي .

ويمكن تبسيط هذه العلاقة الصاعدة الهابطة كالآل :

في المستوى « أ » ( المسرحية ) ↑ لغة مكتملة ، جذرها  
لو مرجعها التجربة في « ب »

في المستوى « ب » ↓ تجربة في الحاضر ، جذرها  
( ممارسة احتفالية ) أو مرجعها اللغة في « ج »  
( وهي بدورها سوف تعيد إنتاج اللغة التي ولدتها ) .

في المستوى « ج » ↑ لغة قوامها عناصر مرجعها  
( الموروث التعبيري ) التجربة في « د »

في المستوى « د » ( الجماعة ) ↑ التجربة على المستوى المعيش  
في تجاربها ونمط حياتها المباشر

هذه العلاقات بين المستويات هي التي تعطي لكل إشارة على المسرح منزلة الرمزي ، فيها تختلط ( أي الإشارة ) بمرجعيتها وحيوية ارتباطها بالتجربة .

هكذا لا بد لي ، لدى عرض مسرحية « أيام الخيام » ، من التمييز بين المستويين : « أ » و « ب » ، حيث فاعلية الفرقة .

( أ ) المسرحية بما هي نص مكتمل ، أو المستوى الإشاري ، وهو نص كتابي .

( ب ) المسرحية بما هي نص حي نام ، أو الممارسة الحياتية الاحتمالية في إطار الجماعة ، وهو نص شعوي .

## أ - المسرحية بما هي نص مكتمل :

أعني بالنص المكتمل هنا النص الذي اكتمل تشكيله في صورة بعد أن عرف مرحلة نمو وتكامل . إنه « حركة بلغت نقطة حتمها » بحسب تعريف الجمالي « لويجي باريسون » للشكل<sup>(٥)</sup> . واكتمال النص ، في هذه المسرحية ، شأن الملحمة ، هو الوصول إلى نقطة الكتابة ، بعد نضج الشفوي واستقراره ، بما تعينه الكتابة وتاريخها من تثبيت للشكل ، وديمومة ، وتأريخ ، وتحول إلى صورة قابلة للانتقال ( زمني ومكاني ) ، وللاتصال عن قائلها ، بل بما تمثله من سلطة وسحرية ، كما سوف نرى في القسم الثاني من هذه الدراسة .

مرجع ثان هو الموروث التعبيري الشفوي والإيمائي والطقوسي ، الذي يشكل مفردات الذاكرة الجماعية<sup>(٦)</sup> أو عناصرها ، هذه العناصر هي التي تختزن التجارب التاريخية .

نص المسرحية إذن يستقى من أشكال نصوص تقوم بدور المحذور . هكذا يكون نص المسرحية كلاً مبنياً من سلسلة نصوص ومراجع أعدها بدءاً من النص الأخير الذي وصلنا :

( أ ) « نص مكتمل » بلغت صيغته أو صورته مرحلة الكتابة ، هو نص المسرحية كما عرضت على المسرح .

( ب ) « نص حي » في حالة نمو ، هو الذي يتكون ويتطور ويتكامل عبر الممارسة الحياتية الاحتفالية ، وهو نص شفوي حكما .

( ج ) « مفردات الذاكرة الجماعية » وهي عناصر شفوية متحركة . إنها الموروث الشعبي المكون من حكايات وأمثال وتقاليد وصيغ تعبيرية وأغنيات .

( د ) مرجع هذه المستويات الثلاثة ، أي تجارب الجماعة في تاريخ منظور يتصل عضوياً بحاضرها .

وسوف نرى أن الموقف الذي تنطلق منه « فرقة الحكواتي » يجعل النص في المستوى ( ب ) أساساً في عملها ، وهذا تكاد أهميته تفوق أهمية « النص المكتمل » في المستوى ( أ ) . خصوصية عمل الفرقة وامتيازه وريادته تقوم في العلاقة الصاعدة الهابطة بين المستويات الثلاثة الأولى للنص ، دون إلغاء أي منها . ففي الكتابة المألوفة ( الفردية ) للمسرح أو غيره ، يتم الانتقال مباشرة من المستوى « د » ( التجربة ) إلى المستوى « أ » ( النص المكتمل ) . وفي بعض الحالات يتم الانتقال المباشر من المستوى « ج » ( مكونات الذاكرة المشتركة كما يصفها روجيه عساف ) إلى المستوى « أ » . وخصوصية عمل الفرقة تقوم على دورها في المستوى « ب » ( أي الممارسة الحياتية الاحتمالية ) ، وهو ما تعجز عنه الكتابة الفردية أو جملة أو مختزلة . بذلك تقوم الفرقة بدور وسيط للتفاعل بين مفردات ( أو مكونات ) الذاكرة الجماعية والذاكرات الفردية . ذلك أن مفردات الذاكرة الجماعية قابلة للتداخل في عناصر مختلفة ، قابلة للتصايع ، أو فقدان الشرائط ، ومن ثم فقدان الدلالة التاريخية ، كما أنها قابلة لتشكيل وفق منظورات متباينة ، بحيث نوظف في اتجاهات قد تلح حد التناقض

والفرقة بوصفها وسيطاً من داخل البيئة نفسها ، تعمل على تسريع التألف بين مفردات الذاكرة لتنمو في اتجاه صورة أو شكل دال يتحقق فيه التفاعل والإصاعة المتبادلة بين الماضي والحاضر ، بحيث تعاد رؤية الماضي في ضوء الحاضر ، والحاضر في ضوء الماضي .

من هنا فإنه إذا كانت « المسرحية » شكلاً تعبيرياً مكتملاً ، أو



في الصورة التي تشكل فيها نص المسرحية غيز ماحتين :

١ - مساحة المحكي لهم ( الحضور ) .

٢ - مساحة الحكواتية ( للممثلين ) .

هذا على أن صيغة المسرحية تفرض تداخلًا بين المساحتين ، وتعد زمنا واحدا ، وإضاءتها واحدة ، والجلوس الرابع ، بكل ما يعنيه ، حائبا . لكن هذا التداخل لم يتحقق في هذا المستوى إلا بشكل رمزي إيماي : كجلوس الحكواتية في مقاعد الحضور ، وتوجيه الخطاب المباشر إلى الحضور باعتبارهم زورا ، وتقديم التبرير المجفف للضيافة . (من قبيل ذلك ما اتعنه الفرقة في مسرحية «من حكايات ١٩٣٦» إذ توزع الحكواتية بين الحضور يرون لهم فردا فردا تفاصيل وقعت عام ١٩٣٦<sup>(١)</sup> .

١ - مساحة الحضور (أو الصالة في ضوء المسرحية) .

سيطر جو اليف على صالة سينما «أورلي» حيث عرضت المسرحية (٢٤ آب/١٩٨٣) ، فمنذ المدخل تجمع المشاهدون حلقات تدبر الحديث ، وتتبادل أطراف حكايات في السهرة الأولى كانوا من اهتمامات متقاربة ، وبؤسط واحد هو الوسط التفاضل (الحكواتية) لمدينة تنهض كل عام من الأقباط ، وتكتسب بتوالي المحن وتقلص مساحات الحركة وفرص اللقاء صفات خاصة . مدينة صارت مهدا وبيتا وفردوسا موجودا - مفقودا ، لا يتوقف البحث عنه ، في الذاكرة وفي الحلم ، على الرغم من استمرار التمزيق وانحيار بوتويات كثيرة بينها بوتويا المثقفين ، مدينة يتوحد فيها اليومى والمصري ، الشخصى والجماعى ، وتعايش فيها القضايا العامة الكبرى ، على مستوى صميمي .

من شطرى المدينة أقبل الحاصرون ، يومذاك ، بدوا لعينى لمناذج من «أبي جابر» الذى نجى من اللذبة التى نفضها الإسرائيليون في القرى الجنوبية ، كما تصور في نهاية المسرحية . أشبههم بأبي جابر الذى نجى ولكنه كان مصموقا بيول الجاة . غير أن رسيسا ما ، شوقا خفرا لاستحضار زمن مدمر ، ولإعادة ترميم الأشلاء ، كان يشكل لحمة اللقاء . وإلا ما الذى جذب هذا الجمهور للالتقاء ليلا في جو متوتر عشية اندلاع أحداث آب/١٩٨٣ ؟ كان لقاء للتذكر واستعادة اللحمة عن طريق للحمة الحكايات التى مشيت فوقها الجيوش وسدنة العنف . (هل كان ما رأيته حقا ؟ أم أن المسرحية نجحت في الامتداد إلى الصالة ؟ هل قرأت الصالة في ضوء المسرحية ، أم أن المسرحية جاءت تقسنا عن الرؤية ؟)

في الصالة ، الإضاءة موزعة بالتساوى ، على الخشبة والجمهور . الأحاديث تنمقد بين حكواتية الفرقة (أو ما كان يعرف بالممثلين) وحكواتية المدينة (الحضور النوعي) . بعض الحضور على الخشبة ، بعض الحكواتية في مقاعد الحضور ،

فوميقى ألفية جدا (انتخبت خصيصا للألفة لا للتغريب) تخرج بحليط الحكايات . لا كواليس (كواليس المكان المسرحي التقليدي صارت مجرد مستودعات مؤقتة لقطع الديكور) ، لا ستارة . ولا نسمع الطرقات الثلاث تعلن البداية ، ولا يغيبا الظلام (ليغيب زمنا الحاضر الحى) ، ولا يسطع الضوء على الخشبة (ليقتو زمنا وحده الحاضر) لأن زمن المسرحية امتداد لزمننا ، ومرة قابلة للاختراق ذهائيا وإيدنا . لا علامة للبداية إلا عبارة الترحيب (بمن يفترض أنهم الزوار) . المسرحية مفتوحة (يفترض أن تحيى كل لحظة كثيفة ديمامة في سياق متصل ، أو شريحة من حياتنا نسقت داخل إطار) . ولا (يفترض أن) تنتهى مع التصفيق (لولا ظروف بيروت الأمية) . والخلاصة لا أدوات خفية للساحر .

هكذا وجدنا أنفسنا جزءا من المسرحية أو امتدادا لها ، وحكاية مولرية لحكاياتها . والواقع أن بناء المسرحية ونوعية ارتباطها بمرجعها يفترض مثل هذا التداخل ، وقد تحقق الافتراض .

٢ - مساحة الحكواتية

قراءة الديكور : في المكان التقليدي المسمى خشبة ، والمخصص عادة للمسرحية ، تجمعت ضلقات نوافذ وأبواب قديمة وسلام ، وكراسى صغيرة من الفس ، وطاولات وجرار (كالوفات) مياه ، وما يشبه الجدران من قطع التوتياء أو الكرتون . ضلقات نوافذ وأبواب خشبية عتيقة طالما رأينا مثلها مكسبا أو مسندا إلى الجدران ونحن نعبس طريق الغبيرى أو الأواهي ، وتذكرنا بصور نقلتها الصحف لنساء ورجال يحملون حل رؤوسهم الصرر والامتعة ، أو السيارات يتكدس فيها ما أمكن حلة من جنى العمر في حركة التزوح أو الترف الجنون نحو بيروت .

والديكور إن صححت التسمية ، أشلاء بيوت ، أشلاء قرية ، بقايا قرى هدمت . يقف بعضها إلى جانب بعض كأنها شواهد عالم ينهار ، أو صورة جسدية لعالم الحاصرين . وحركة تغيير الديكور أمام المشاهدين ، والقطع البسيطة المنقلة ، وهشاشة البناء وقابليته للخلخلة - كل ذلك كان (أكثر من مسألة نقش مسرحي . إنها إشارة مرجعها قرى اتملت أو هي مرشحة للاقتلاع) ، ومثل من أشلائها ما أمكن حله . إنها رمز لعصر التهجير والتشرد واقتلاع الشعوب وتحولها إلى أفراد وشرائح وكميات ومشكلات .

تدخل في عناصر الديكور لوحات زيتية (بانوهات) تمثل صورا من الماضي : بيت «أبو خليل» ، ومظفر الحقل وشجرة الزيتون . نلاحظ التناقض الحاد بين هذه اللوحات بألوانها الساطعة وتناسقها ، وأشلاء البيوت العراء التى نصلت ألوانها وتآكل

وقصص ثان : مسرحه ملجأ في قرية «الحيام» التي صمرت وأفرغت من أهلها . وضمن هذا الفصل متصل بالإطار الزمني للفصل الأول .

الزمن في القصص لا يتحرك تسلسليا (وفق ترتيب الأحداث أو من السبب إلى النتيجة) إلا ضمن الحكاية الواحدة وتوالي الحكايات ينصنع لعاملين أساسيين : إما التماثل ومن ثم التداخي ، وإما انفتاح الحكاية على أزمة ماضية ، وحكايات تشكل الخلفية والجذور (التحرك من النتيجة إلى السبب)

وإلى جانب الانفتاح على أزمة ماضية تنبج تقنية الحكايات ، هناك انفتاحات على أماكن أخرى في الزمن نفسه ، بحيث يتم الإلحاح على التوافق بين أوضاع متناقضة ظاهريا ، واحدة جوهريا . ففي الفصل الثاني تتوافق لوحتان أساسيتان مختلفتان مكانيا ومع ذلك يقوم بينهما التجاور حيا والتقاطع حيناً آخر . وهما :

١- لوحة المسنين في الملجأ تحت القصف ، ثم سوقهم إلى القتل

٢- لوحة المهجرين الذين بشرت علاقاتهم مع الأرض والعمل والعائلة .

في البداية تجري إضاعة المكانين ، في وقت واحد ، ويحتل كل منهما جانبا من الحشبة : وفي النهاية يتقاطع ويتداخل امتداد اللوحة الأولى ممثلا بأبي جابر ، الممتر الوحيد الذي نجا من المقتلة وجاء يروي الحكاية ، بامتداد اللوحة الثانية وفرونها العاجلة ، ممثلا بالحاج محمد الذي يسمع بسقوط الحيام ، وقتل الشيوخ وفاق العمر ، فيدخل البحر وهو يرجع «حداوية» المطلق «يا حادي العيس سلم لي عسل أمي ...» أربيع منازل عرب ...

هذه الانفتاحات ليست جمالية مجانية ، بل هي دلالية . إنها تمثل حالة الحصار الوجودي والمأزق الذي يعيشه الجنوى : إما البقاء في القرية والخضوع لما حدث في اللوحة الأولى ، وإما التهجير وانقطاع الجذور . هذا المأزق هو فؤدة الحكايات ، ومنه تنفتح الاحتمالات ، والاحتمال الذي يختاره الحاج محمد ماشيا في البحر هو واحد من كثير .

تؤطر الحكايات ، في البدء والختام ، أعين كل منهما «حداوية» والتسمية مأخوذة من كلمة «حدا» : لأن الحداويات تبدأ بنداء الحادي (يا حادي العيس ... يا حادي الركبان ...) . وال«حداويات» من الأعراس المعروفة «بالفراقية» نسبة إلى الفراق ، حيث المارق يحمل الحادي المسافر سلاما إلى الغائب أو وصية ... ولا يخفى ارتباط جو الفراقية بالحكايات التي تقدمها المسرحية .

طلاؤها . فالألوان الساطعة تمثل الماضى الفردوسي كما يتوهج خلال الحنين وفي أحلام العودة . وهي تناقض بإشراقها الأزقة الضيقة الممتعة ، والأحياء المزدهجة الخائفة ، التي يعيش فيها المهجرون ، ويمثلها الديكور تمثيلا آمنا . ثم إن الذكريات تمثل هنا باللوحات المرسومة (هل هناك ذكرى لم ينسجها الحلم) ، في حين يمثل الحاضر المعيش بقطع عينية مجسمة ، مأخوذة فعلا من أحياء المهجرين .

قراءة العنوان : ليس من قبيل المصادفة ، إذن ، أن تحمل المسرحية اسم «الحيام» : القرية المحدودية التي صمرها الإسرائيليون وأفرغوها من سكانها بالقتل والتدمير والتهجير . هذا إذا تأسيت الدلالة اللغوية ، الحرفية والتاريخية ، لكلمة «الحيام» وزمن المحيمات وكل ما يحرضه في الذاكرة . فحكايات المسرحية وقائع معيشة رواها مهجرون من قرى في جنوب لبنان (الحليم ، العباسية ، برعشيت ، بجر ، النبطية ، النهرية ، أرنون ، عدلون ، عيناتا ، قنين ، كفر قبنيث ، حيترون ، حانون) . إنها حكايات من عالم واحد تدور حول مأس متشابهة .

حكايات عنوانها «أيام الحيام» (هل التسمية مأخوذة من أيام العرب؟) . وأيامه ! تسمية بالغة الدلالة في هذا المقام : «أيام العرب كانت بمثابة تأريخ حياة الجماعة» كانت تأريخا يعكس ويمارس داخل كل وحدة جماعية ، أمام كل خيمة ، وحينها حلا السهر . «أيام» جمع لا يحدد عدد ، فهو جمع مفتوح يحيل احتمالات العدد جميعها . «أيام» هل طوطا غير المحدد تعاش يوما يوما ، ويقدر ما تفيد التوالى تفيد التقطع الزمني . «أيام» ، أجراء زمنية ، ونجارب عينية معيشة ، ومفردات شخصية ، منها يتكون نص الذاكرة الجماعية ، تماما كما يتبلور أساسا سياق تاريخي يبنى بحكايات جزئية ، فتألف هذه الجزئيات أو الوحدات ، أي المفردات الشخصية الحية ، في نص أو سياق تاريخي دال . وهكذا نرى كيف تتم عمليات تهجير الشعوب ، ومحاولات تدمير لحياتها ، وخنق أفقها ، وتقليص تطلعاتها إلى بدائيات العيش .

إطار المسرحية : يصعد أفراد فرقة الحكواتي إلى الحشبة ويرحبون بالزوار (الحضور) ، متبعين لياقات الترحيب الريفية ، ثم يستمطرون الحبر «أيام زمان» (رزق الله كل أيام زمان ...) على نحو يضع المسرحية في جو الحنين وتذكر أيام التجمع والتعاون والاتصاف بالأرض . لكن على الرغم من البدء بالتذكر ، ومن أسلوب الحكاية الذي يعتمد السرد بصيغة الماضى ، فإن زمن المسرحية الفعل هو الحاضر المستمر ، وإن كان يتفتح عبر الحكايات الأساسية على الماضى .

تنوزع الحكايات على فصلين :

فصل أول : مسرحه وحى السلم وإطاره الزمني الحاضر ، حيث يزدهم المهجرون وتتجاور الحكايات .

الأحداث . ويدور التناقص منذ المشهد الأول : عادات وتقائيد من بيئة مفتوحة وحرية ، تقام في أزقة خائفة .

تبادل الأحداث يتحصر الحكايات . وتبدو الحكاية في هذا العالم الخائف المعزول عملية وظيفية في حد ذاتها . فالحكاية منفذ ، جسر نحو الماضي ، نحو شكل آخر من أشكال الاجتماع ، جسر يقي خط الرجوع مفتوحا . ونلاحظ أن الحكايات والأخبار التي تروى ، تقدم حيلة السريتين ( الجنويين ) المقتنعين في مأزق المواجهة مع بيئة مستلبة أساسا هنا الرفي المتهجر يعاني التمزق والافتراق بعيدا عن فضاء الحيوي وميدان قاعليه وإنتاجه وتحكمه بشروط العيش وامتلاكه لأساليبه وتقنياته ، وقد تمزقت أواصره وحول إلى مشكلة .

ينظري المشهد على ثمان حكايات ذوات مصمون طباق ، تعرض المعاناة اليومية للمهجرين ، وتندور على عدد من المسائل .

١ - مشكلات الكهرباء والماء ( استغلال خطوط التوتر العامة بلا ضابط ، والتعامل معها كارض مشاع ) ؛ مشكلات الغسيل وطهارة الإبريق ( الأهمية التي تمنح لطهارة الإبريق في مناخ مستنقعي واطار من الفوضى ، ذات دلالة بالغة ) .

٢ - خرابة أزياء المدينة وتباين المواقف منها .

٣ - حكاية الأسماء : خرابة أسماء المدينة وخرابة أسماء القرية ، وتحول « حشقة » إلى « رانية » .

٤ - حكاية الحاج محمد والحنين إلى القرية واليمين والحضرة ، واكتشافه أن زوجته تستقي من « القسطل » - الأنبوب المكسور - لا من العين .

٥ - سائق القرية جسر بين « ملاجي » « القرية وحى المهجرين » جسر بين أفراد العائلة الممزقة .

٦ - حكاية مجلس الجنوب وملابس التعريض عن البيوت المتضررة .

٧ - صاحب « الواسطة » الذي « قبض » مرارا تعريضا عن القرية نفسها .

٨ - حكاية إخراج « أبو خليل » وزوجته من البيت وتدميره .

هذه الحكاية الثامنة ، على أمانتها لمرجعها ، رمز يمثل الخطوة التفسيرية من الأرض والبيت وهائم الانتهاء والمعالية ، إلى أحياء المهجرين ، كما يمثل القضية المركزية « انكسار القرية » ، وانتهاء الحركة في المسرحية : من البناء إلى الدمار . تبدأ حكاية شخص محمد هو « أبو خليل » لكنها تقوم بدور المدخل من الخاص إلى العام .

الحدادية الأولى تبدأ من منتصفها بقطع « أربع منازل حرب طردهن الواوي ... » ، وتقدم هنا كأنها لغز ؛ إذ يروى الحكوات أنه سأل أمه كيف يطرد الواوي الصغير الحجم « أربعة منازل حرب » ؟ وبعد هذا السؤال الذي تحمله « الفارقة » والذي يفرش ظله على المسرحية ، ندخل مباشرة في « حي السلم » بوصفه واحدا من أكبر مصيبت الترف الجنوي . ثم في نهاية الفصل الثاني ، وذروة الحكايات ، بينما كان أبو جابر يروي حكاية المجزرة الجماعية التي أودت بمعمرى الخيام وآخر من بقي فيها ، كانت تتداخل الحكاية « بحدادية » المطلع نفسها ، يفتيها الحاج محمد وهو يسلم نفسه للأموال :

« يا حادي العيس سلم لي حل أمي ... »

السؤال الذي نشرته « الحدادية » حل مسالمة المسرحية ، والذي شكل إطارها وتداخل في مدلولاتها لا يجد جوابا إلا في سؤال آخر له حدادية قديمة تناقلها سكان « جبل عامل » في تاريخ المعاناة الطويل :

« دخلك يا حادي الركيان ، خرج مع جبل عامل ! » .

وتردد في نهاية كل مقطع من مقاطعها هذه الالزمة :

« وقل له يا شيخ العربان : ليس بلاك محترقه ! » .

بناء المسرحية : الظاهرة التي تطلع على المشاهد ( الجنويين ) وخاصة هي أن عناصر المسرحية ، من حكايات وأغنيات ومشاهد ، شديدة الأمانة لمرجعها ، كما سبق القول . لكن هذه الأمانة التي نحى نتيجة لانتها الفقرة والتصاقها بالعالم الذي تقدمه المسرحية ، لا تحول دون الحفاظ على مسافة الوعي التي تمكن لسان من الانتظار إلى شاهد ومشهد ، أي مسافة المرأة ، ومن ثم القدرة على الرؤية التفصيلية والكلية في آن واحد . وهذه الرؤية هي التي تتمثل في كيفية انتظام العناصر داخل المسرحية . فكيف جاء هذا الانتظام والبناء ؟ وما الدلالات التي بولدها ؟

## الفصل الأول

مدخل : « الحدادية » الأولى تضع الحكايات في إطار السؤال .

### ١- مشاهد من حاضر « حي السلم »

يتحرك المشهد هنا من الإجمال إلى التفصيل . والتعاضيل تقود إلى انتحاصم الذي يستدعي حكاية معينة تفتح على الماضي .

هكذا يبدأ المشهد بنوع من الجلبية والحركة الجماعية لتقديم الجوال العام : أشخاص يجلسون أمام البيوت المتلاصقة ؛ ساء يتبادلن الكلام من النوافذ ؛ البيت يمتد إلى الشارع ويتصل

### تواليها حركة التفاعلية رجوعية :

- ١ - أخبار مناهل وكلها الدائم وصيانتها واحتضانها لأولادها ولأهل القرية . وتنتج هذه الأخبار على :
- ٢ - قصة زواج أيوب ومناهل ، صورة عن اللذات العاطفية المعوية .
- ٣ - قصة الزواج تفتح على قصة الناطور من الصبايا ونظارة الثين ولجيب الثين .
- ٤ - داخل قصة الزواج ترد قصة « الكويس » « زلة » (تابع) اليك ، وابن أنت الذي طلب يد مناهل ، والمراك بينه وبين علي أيوب .
- ٥ - الحيلة التي دبرها علي أيوب والناطور والشهود لتحقيق الزواج من مناهل .
- ٦ - المرس وكشف الحيلة والتعجب على معارضة الأح وهمل المناس .

### الفصل الثاني

لندخل : « ربات » ( مساجلات وأغنيات شعبية ) قديمة ، وحلصات ذكريات يرويا الحكواتية بالتناوب ، تشكل افتتاحية للأيام الأخيرة من حياة « الحيام » ، وانفتاح دروب التهجير ، تتخللها ومضات حكاية تربط هذه الأيام بالماضي ، حين ضرب الطيران « الفرنسي » المنطقة ( ومن يومها صار البيت « محرق » ( محرق ) ، والأرض خائب (أ) عزيز (أ) . هذه الافتتاحية نبيء بإيقاع التدمير المتسارع ، وأن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل عند حكايات الماضي ؛ لأن دمار الحاضر يقتل الحكايات ، كما أن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل أمام الأحداث الفردية ، ما لم تكن ذات طبيعة تلخيصية ، أو بمثابة ذروة في ملحمة الدمار .

### أ - الملجأ

بضعة أشخاص معمرين في الملجأ الأخير في قرية الحيام . أحاديث حول الأرض حائرة بين اليأس والأمل . بعضهم يصر على العناية بأشجاره ولو كان الإسرائيليون سيأخذونها .

يبدأ إيقاع هذا المشهد حادثا ، لكن الأخبار التي تروى هي حركة السقوط السريع وهذا يفترض مشاهد متنوعة متلاحقة ، لا تنفيذ بسياق زمني أو وحدة مكانية ؛ إذ يجري الانتقال المتناوب بين الملجأ في « الحيام » وحي المهاجرين ، وأحيانا يجري التناوب بين المكانين

- ١ - قصة بلدة «حولا» التي جمع فيها الإسرائيليون مائة شاب و« رشوهم » ( أطلقوا عليهم الرصاص ) .

### ب - مشاهد بناء البيت ثم دماره .

الحكاية الثامنة في المشهد السابق تفتح على الماضي عبر عشر حكايات تصور عالم القرية بين عمل البناء والتدمير . البناء في البداية ، ثم تنتهي المشاهد حيث انتهى القسم السابق ، أي بدمار البيت . وسوف نرى أن توالي الفعلين هو الحركة الأساسية في إيقاع المسرحية ، ولا سيما الفصل الأول .

تتوالى المشاهد هنا بحركة دورانية التفاعلية ، بحيث تفتح الحكاية على حكاية سابقة ها ، مما يولد حركة اختراق وإضافة لعالم القرية ، على مستوى العمل والعلاقات العامة والسياسية :

- ١ - قصة هجرة « أبو خنبل » إلى الكويت وماعثاته لجمع المال
- ٢ - عودة « أبو خنبل » وبناء البيت .
- ٣ - قصة البناء تفتح على قصة « العونة » ، أي التخليد المتبع في التعاون خلال موسم العمل .

٤ - أثناء مشهد « العونة » وأعمال البناء تبدأ قصص : الحاج رشيد والضابط الفرنسي .

٥ - القصة السابقة ( الحاج رشيد ) تستدعي قصة « الحيلة » « دلا » وشاويش الدرك .

٦ - أثناء « العونة » مشادة بين « مثقال » و « محمود » حول « ضمان » الأرض .

٧ - المشادة السابقة تتطور إلى مشادة حول ذبول الانتحابات .

٨ - يستدعي جو المشادة قصة قديمة هي قصة « منيرة » والحرة و« خافعة العين » نتيجة رمى « المثلى » على الأرض .

٩ - قصة المصالحة التي تنتهي بالدبكة .

١٠ - القدرات التي تسقط البيت فتسقط ذلك العالم كله ، وتعيدنا إلى عالم المهاجرين حيث بدأت الحكايات .

### ج - مشاهد بناء الأسرة ثم دمارها .

تقوم هذه المشاهد حكاية « علي أيوب » وموت زوجته « الحاجة مناهل » تحت أنقاض بيتها . فبعد أن استحضرت حكاية « أبو خليل » وبيتته الذي تهدم حياة قرية على مستوى العمل والعلاقات الاجتماعية والسياسية ، نجيء حكاية « علي أيوب » للمهاجر الآخر ، لتضيء مستوى عاطفيا حميا بالغ الرقة والحنان . ويمكن أن نجد في حزن علي أيوب على رفيقة العمر موازيا للحزن على الأرض رفيقة العمر أيضا . وتستحضر هذه الحكاية عالم القرية عن مستوى الحياة الشخصية والعلاقات الأسرية ، وما يتصل بها من عادات ومعتقدات .

وتتألف هذه الحكاية من ستة عناصر ، هي أيضا تتبع في

٢ - قتل « الحكيم » الذي كان لصيقا بالناس ، يسارع لمساعدتهم .

٣ - قصة « أبو حل » ومقتل ابنه على .

#### ب - التهجير

- أخبار التهجير تستحضر زمن المهجرين وأحياءهم . تعداد العائلات التي هجرت وتناثر أفرادها قتل في الطريق ، فلم يصل إلا أفراد قلائل .

تصاعد قصص التهجير نحو قصة رئيسية :

- حكاية « الحاج محمد » المهجر الذي يجتثق بمهدا عن الأرض ، وتعرض في مشهدين :

١ - « شوبر » (سائق) « الحيام » يصل من القرية إلى ضاحية المهجرين ، والحاج محمد يحاول العودة معه فيمنعه ابنه .

٢ - « الحاج محمد » يحاول الفرق في البحر فينقذه ابنه .

ج - عودة إلى مشهد الملجأ وحكايات جريحة من الزمن الماضي ، منها :

- « الحاج أمين » وجيش الإنفاذ واسترجاع « المالكية » .

- قصة الحاج أمين وأديب الشيشكلي .

ويقطع هذا المشهد الذي يبلغ لحظة (الحنين)

د - مشهد المسلحين (الإسرائيليين) يقتادون الجميع إلى القتل ، ولا ينجوا إلا الحاج جابر .

هـ - امرأة تروي كيف قتلوا النساء .

و - لقاء حكايتين تتداخلان على المسرح مكانها وزمانها وصوتها . حكايتان تتناقضان ظاهرا وتربطان دلاليا :

الحاج جابر يخرج من المجزرة ويدخل إلى حي المهجرين بروى الحكاية .

الحاج محمد يدخل في البحر ليموت خارجا من حي المهجرين بعد سماع الحكاية عن سقوط « الحيام » وفيها هو يستسلم للأمواج يعني « فراقية » هي « حداوية » المطلق التي شكلت السؤال المنتشر على مدى المسرحية ، بحيث تتقاطع أبيات « الحداوية » مع فقرات الحكاية .

الخاتمة : عندما تلتقي خطوط الحكايات المفاجئة لتتداخل في اللزوة ( غرق الحاج محمد ) ، تستدعي الختام بفراقية ثانية ذات لازمة استفهامية ، ترد على السؤال الأول بسؤال ختامي ، مطلعها :

« دخلك يا حادي الركيان | خرج ع جبل عامل |

وقل له يا شيخ العريان : ليش بلادك مخرقة ؟ »

#### إيقاع المسرحية :

اكتمال النص يعني اكتمال الصورة ؛ وهذا مقترن بوضوح الإيقاع واستقراره . ويمكننا الآن - بعد أن استعرضنا أقسام وكيفية انتظامها في البنية العامة - أن نلمس الإيقاع .

وتكون إيقاع المسرحية من حركتين أساسيتين متضدتين :

- حركة طويلة ، بنائية ، تنسب إلى زمن الماضي ، وإطارها الحكاية ؛ ولنسمها (ح) .

- حركة قصيرة ، تدميرية ( تدمر ما بقي في الحركة السابقة ) ، وتنسب إلى الحاضر وتقدم بصيغة الخبر ؛ ولنسمها (د) .

- بين الحركتين حركة ثالثة تحمل شيئا من سماتها : إنها حركة تثبت بالزمن الماضي وما يمثله ، وترميم البقايا .

إنها تختزن لحظة الفرار وفصل التحول ، وتشكل خبر المعاناة . وهذه الحركة متوسطة الامتداد ؛ ولنسمها (ت) .

كيفية توالي الحركات وانتظامها هو الذي يحدد الإيقاع . ويختلف إيقاع الفصل الثاني عن الأول :

في الفصل الأول : تبدأ الحركة الثالثة (ت) ، بأنقاض الماضي أو أنقاض القرية وقد تجمعت في حي السلم .

التثبيت بالماضي ومحاولة للممة البقايا ( وهو ما يميز الحركة الثالثة ) يقتضي استحضار حكاية من صور الماضي (ح) هي بناء البيت ؛ وقد رأينا ذلك يقدم في مشاهد طويلة إيجابية ، مشرقة ( تعاون ، روابط ، بناء ) . وتعقب هذه الحركة الثانية (د) ، أي حركة انهيار البيت السريعة .

نعود بعد ذلك إلى حي السلم وحالم التثبيت بالبقايا في حركة (ت) . وهنا تبرز صورة حل أيوب الذي يكي الحاجة مناهل . واستحضار ذكرى مناهل يتم وفق الحركة البنائية الطويلة (ح) ، حيث مشاهد القرية وعلاقاتها وأفراحها . أما الحركة التدميرية فهي حاضرة تقديرا ، لأنه سبق الإلماع إليها ، على أساس أن الحاجة مناهل قد قتلت تحت الردم .

هكذا يمكن تلخيص إيقاع الفصل الأول بالشكل التالي :

ت ح د ،

ت ح (د) .

أما الفصل الثاني : فلا يحتفظ بهذا الإيقاع المنتظم نفسه ، وإن كان إيقاعه يقوم على حركات التي مر ذكرها . والفصل يندفع نحو النهاية (وإن كانت نهاية مفتوحة ، أو تؤذن ببداية ، لأن المسرحية تتوقف عند سؤال) . وهذه الحركة في اتجاه النهاية تفرض توتر الإيقاع ومن ثم قصر المقاطع وتناوبها السريع . وهكذا لا تصادف الحركة الطويلة (ح) (وهي



حكايات الماضي) إلا مرتين ، وبشكل عابر (حكاية الحاج أمين في جيش الإنقاذ) .

يعلب على هذا الفصل إذن حركتان : ١ - حركة التثبيت بالحدود والبقايا (ت) (ما بقي من الأرض ، من البيوت ، من الأسرة ، من العلاقات ، من الذكريات ، من وهم حرمة النساء والأطفال) . ٢ - هذه الحركة تهيء للحركة التدميرية أو تسمى بها لأنها تقدم علماً على شفا الأعيار . وهكذا تتوالى الحركات التدميرية القصيرة : الإسرائيليون يقتحمون الملجأ ، يقتلون المعمرين ، النساء يقتلن ، أفراد العائلات الهاربة يتساقطون على الطريق ، القرى تسقط وتفرغ من سكانها .

هذا التوتر في الإيقاع يهيء للذروة العاجلة : الخروج من بحر الموت يحكي الحكاية . والحكاية هي ما تبقى من عالم كامل . وعلى إيقاع هذه الحكاية يدخل الحاج محمد في بحر الموت وانعراج هذا المشهد يستبدل بأمرأج البحر الحبل ، ويبدو الحاج محمد وهو يتشبث بحبال الموج أو حبال الموت (دائماً كان الحبل عندنا تعبيراً عن الوصل والقطع في مجال الحياة والحب) حتى يمكن القول إن المشهد الأخير مثبس ، يطن دلالات الحركات الثلاث .

وهكذا ندخض إيقاع الفصل بالصورة التالية . (لنتذكر أن ت = التثبيت بالبقايا . ح = حكاية الباء في الماضي . د = تدمير) .

ت ح د د د د د / ت ت ت / ت ح د د د د د  
ح

ويصبح الإيقاع العام للمسرحية :

١ - ت ح د / ت ح (د)

٢ - ت ح د د د د د / ت ت ت / ت ح د د د د د  
ح

## ب - المسرحية كنص حي (أو الممارسة الاجتماعية الاحتفالية)

هذا المستوى من مستويات المسرحية بشكل خصوصية المرقعة ، وهو مظهر من مظاهر التحامها بمحيطها (أو تكاملها) المعنوي داخل البنية بحسب تعبير روجيه صاف ، بحيث لا تتميز من هذا المحيط إلا بالوعي النوعي ، أي يتصل بميدان إنتاجها الخاص . وميدان إنتاج الفرقة فأكبر الجماعة ، وتعبيرها عن نفسها ، أي تلك الطبقة من الكلام والتقاليد التي تختزن آثار معتقداتها وتجاربها ، ووقائع حياتها ومشكلاتها وأحلامها ، وكيفية تأملها في هذه التجارب وتقومها لها . إنها لتخزن

للمعنى - الإيماني - السلوكي المتجسد في أغاني وأمثال ورقصات وطقوس وحكايات وصيغ تعبيرية . والخاص لا يشاقلون هذه التعابير طويلاً إلا إذا تجاوزت أصحابها وحدود مأسبتها لتغدو تعبيراً عاماً . مثال على ذلك «الفراقية» التي اختتمت بها للمسرحية : هذه «الفراقية» قيلت في مناسبة قديمة ، لكنها تجاوزت تلك المناسبة المحدودة لتصبح تعبيراً عن حال عامة ، وقابلة لبث دلالات جديدة

وأول مظاهر الممارسة الاجتماعية هو الإصغاء العميق للغة الجماعة وتتبعها في صياغاتها المختلفة ، لا سيما في مناسبات التجمع المعنوي ، أو المناسبات الاحتفالية ، ولا أعني بالإصغاء هنا الملاحظة أو «الفرجة» ، بل الاستقبال الوجداني - الحمدي ، والمشاركة الكاملة بالتواصل والتفاعل ، إذ ينبغي ألا تفهم الممارسة الاجتماعية والاحتفالية على أنها مجرد وسيلة لاستقاء نص تضرب جلوره في الذاكرة الشعبية . وهذه الممارسة ذات طبيعة مزدوجة :

هي أولاً غاية في ذاتها . إنها طقس انتهاء ووحدة في التذكر واللعب والتحول ، في الفرح والحزن والتأمل ، وليست مجرد آلية عمومية .

وثانياً ، بما هي كذلك تؤدي بصورة طبيعية دور قناة للوساطة أو سيرورة من الجزئي المتعدد غير المترابط وطير المتشاكل ، إلى الصورة التي تخزن الكثير من العناصر وقد اكتسبت خصيصاً التحرك من المعيش إلى الرمز ، أي أنها بلغت حركية الفن .

هذه للممارسة الاحتفالية هي إطار تبلور فيه الذاكرة الجماعية في صورة متكاملة ، وتنشأ المسألة اللازمة لرؤية الذات ، أي مسالة المرأة التي يولدها الوعي . هذه المسألة المرأة تسمع بمسرحية الذاكرة ، والوصول بصورتها المتكاملة إلى سلطة الكتابة .

آلية النص في النص الحي : هي الآلية أو المراحل التي ينمو بموجبها «النص الحي» ، والتي نذكر بالآلية نمو الملحمة (الملحمة الطبيعية لا العالة) .

المقدمات المعنوية والاحتفالية ، التي تتوالى ، تكشف نواة النص ، وهذه النواة هي الحكاية التي تستعاد غالباً ، ولعلها الحكاية التي تروى بأشكال عدة نتيجة للتحويل والإضافات ذلك أن المناطق والتجمعات المختلفة تسقط عليها نظراتها أو مشكلاتها . وهذا يعني أنها قابلة لاستيعاب هذه الإضافات ، وأنها تتصل بهم مشترك .

وآلية نمو النص انطلاقاً من النواة تتم عبر التكرار . غير أن تكرار الحكاية - النواة هنا - ليس تكراراً لمحتوى محدد ، إنه تكرار لمناسبة ، وموقف ، تكرار يتحمله التعرف والاكتشاف والتخيل .

- ٣ - تتم في المكان الطبيعي للجماعة .  
٤ - تتحرك داخل زمن الجماعة .

#### ١ - النص الحى ينمو شفويا :

«النص الحى» مشروع متحرك ، لذلك يكون شفويا ، أى فى ما قبل الكتابة . ما قبل الكتابة - حتى لسودوت بعض عناصره - لأنه لم يتطور فى صورة . والصورة فى إطار مسرحية «أيام الحيام» مشروطة بتكامل الذاكرة ، أى بتكامل الحكاية . لذلك فإن «النص الحى» لا يدون ولا يحفظ أو يتنقل ، إنما تعاد صياغته فى كل مرة انطلاقا من «ذاكرة حية» . وأحد الذاكرة الحية بحصصتين :

١ - بأنها ما تستدعيه مؤثرات الحاضر وحاجاته استدهاء عفويا ، لقدوته على التفسير أو خلق التماسك أو المعارضة أو التعويض .

٢ - الذاكرة الحية لا تكون محددة ولا مساوية لنفسها ، لأن الحاجات الحاضرة والبنى القائمة تعيد صياغتها فى كل مرة .

«والنص الحى» أو مشروع النص ، الذى لا يستغنى عن ذاكرة حية ، إذن ، شديد التأثير بقائه ، بجسد قائله (لمجة وطبقة صوت ، وتعبيرا جسديا ، ومزاجيا) ، ويتجارب قائله الحصة والعامة ، بتقاليد ، وبأسلوب العلم السائد فى هذا المقام أو ذاك ، وبالمستمع ، وبزمان استدهائه (استدهاء النص) ، ومكانه ، وظروف هذا الاستدهاء .

وإذا يتكرر انتقال عناصر النص على ألسنة الناس ثقل هذه العناصر بحمولات تعبر عن النوازع اللاواعية ، وتصور تفاصيل من المستوى العيش ، وتحول العنصر إلى حالة أو إشارة تتكاثف حولها الدلالات .

فى مسرحية «أيام الحيام» أمثلة هذه مثل «رمى المنديل» و«كسر المنسل» إلخ . وأتوقف عند مثال «إيريق الطبازة» : هناك مكانة الإبريق ، والحرص عليه ، والحاجس الدائم على طهارته ، وامتناعه ، وضرورة تطهيره ، واحتلاله الأسبق فى قائمة المقتنيات التى تحمل عند الحرب . وتحليل هذه المحمولات يكشف ارتباطاتها الدينية والاجتماعية والزراعية ، ومنها ما تسرب من رواسب سحرية وصحراوية ، وما يتصل برموز جنسية ، فضلا عن دلالاتها التاريخية والسياسية . ومزلة الإبريق هنا مظهر من تاريخ جماعة مرت عليها حقب من التشرد والمطاردة ، وتجددت لديها الضرورات الأولية التى تحمل عند الارتحال .

#### ٢ - النص الحى ينمو فى اتجاه الصوت الجماعى :

الحكاية الشفوية ملكية عامة . ملك لراوى ، أشخاص

هذا التكرار ليس إعادة حرفية لنص أو حكاية ، بل يتج من «الحكايات» بقدر ما هنالك من الإعادات . وصل هذا المستوى ، ليس هنالك تذكر حقيقى ، أى استعادة نسخية (وهو ما تبثه تجارب علماء النص) ، حتى يمكن القول إن كل ماض يستعاد هو ماض وحلم ، هو ماض متصور ، أو ماض يعرض عن ملزق الحاضر . وهذا يجعلنا نميز فى مسرحية «أيام الحيام» عالمين متناقضين تناقضا حادا : فردوس القرية للفقد ، وجهيم إحياء المهجرين .

هكذا يزدى التكرار الاحتضالى إلى نحو النولة (بالتدكر والتخيل) ، فتقبل الإضافات والتعديلات المستمرة ، وتستغلب القصص والأخبار بقوة التشابه أو التكامل ، حتى تغدو تعبيرا عن التجارب المعيشة حاضرا قدر تعبيرها عن التجارب الماضية .

الفرقة التى تشكل قناة وسبغة ، والقادرة بوعيها النوعى على الانقسام إلى راء ومرئى ، أى على مسرحية الذاكرة ، تتحرك بالجزئى فى اتجاه الكلى . وهكذا تنظم الحكايات والأخبار المتفرقة فى «أيام الحيام» فى عمل على قدر كبير من التناهي . إنها ترسم ، بمجموعها ، انكسار عالم القرية عبر إصاصة خلفية ساطعة للماضى ، وفصول هذا الانكسار ، وتجميع الخطام على هامش عالم المدينة . ولها تتألف الجزئيات والأخبار لترسم هذه الحركة الواسعة ، بخبرتها خيط شخصى مهم أولا ، ثم رمزى ، ليتدخل مع لوحة السقوط الأخيرة : الحاج محمد يعانى أمواج البحر ، والمفتنون يعانقون للصير المجهول .

ويبدو أن هذا المسار من التمدد المتنوع المبدل إلى اللوحة الكلية الشاملة ، يميز الرؤية التاريخية لروحيه صلب وفرقة الحكواتى . ففى المسرحية السابقة «من حكايات ١٣٦» تعرض المشكلات الناتجة عن معاهدة «سايكس بيكو» بدءا من اليوميات : مناهب الشريط الحدودى الذى رسم ، البقرة التى لمجاز الشريط ، البائع المتنقل ، وتأخذ الأخبار فى الالتئام وكأنها روافد تتلاقى قبل أن تصب فى المجرى العام . ويجسد هذا بتساع الحركة والمساحة المروية ، وصورة المجموع المتدفقة على الخشبة ، وفى الصورة السينمائية التى تسقط على خلفية المسرح .

مصطلح «النص الحى» : ما يكسب العمل صفة «النص الحى» هو السيرة الخاصة التى تنهض به كذا أشرنا من مرجعه المعيش (الوثائقي) ، من تشار الأخبار والمواقف الفردية والذكرات الخصوصية أو المشتركة ، لكن الجزئية البعثة ، إلى الذاكرة التاريخية المتشكلة فى صورة كلية ومن ثم معرفية

وتقوم خصوصية هذه السيرة على كونها :

١ - سيرة شفوية تواصلية .

٢ - نمو فى اتجاه الصوت الجماعى .

### قضايا تطرحها المسرحية

ربما كان من السابق لأوانه الكلام عن المسافة التي قطعتها فرقة مسرح الحكواتى في ابتعادها عن منطلقات المسرح اليونانى - الأوروبي ومفهوماته وتقاليدته ، وعن الدرجة التي بلغت في إرساء ( أو استعادة ) « مسرح إسلامى أو عربى » .  
لكننا - بالتأكيد - نستطيع أن نقرر بعض المسائل :

يلاحظ المتابع لأعمال فرقة الحكواتى الأخيرة طرحاً جديداً لقضيتين أساسيتين استغلبتا اهتمام بعض كبار المسرحيين العرب ، ولا سيما المجددين منهم ، منذ أواسط هذا القرن . القضية الأولى هي مشكلة « الإسلام والمسرح »<sup>(١٠)</sup> ، وما إذا كان قيام مسرح في الإسلام ممكناً . وقد كان الطابع الغالب على طرح هذه القضية « استشراقياً » إذا صح التعبير ، لأنه شكل استدراجاً للمسرحيين والباحثين إلى النظر في ظاهرة ثقافية من خلال المعايير والحدود الغربية . ومن أهم النشاط التي أثرت بصدد هذه القضية إمكانيات إبداع تراجيديا في عالم لا مزقه مشكلة الخطيئة<sup>(١١)</sup> ، ولا يمكن فيه صراع الفلور ، ولا تحدى الألف وسرقة معرفتها ، كما ترمز أسطورة بروسفيوس ، وللمطروح على الأمة والإجماع ( على غرار الخروج على المدينة وقوانينها ، كما تمثل في موقف « أنيجونا » ) .

والقضية الثانية هي مسألة التجديد والأصالة<sup>(١٢)</sup> ، التي لم تبعد كثيراً عن الموقف التوفيقى القديم . ويتلخص هذا الموقف في إعادة التماس في التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، سواء كانت كلاسيكية أو ملحمية برشنة ، أو تنتمى إلى الاختبارات الإبداعية الجديدة . وترتبط هذه القضية بمسألة الهوية وتوكيدها ، دون التخلي عن مكتسبات أو « إنجازات » التحديث . وإذا اعتبرنا ما يكتبه روجيه صاف ويصرح به وجدنا أنه يرفض هذا التحديث وهذا التوفيق<sup>(١٣)</sup> ، فالمسرح الذي هو خطاب الجماعة الاحتضالي لا يكون إلا انشقاقاً من طبيعة حياتها .

ويمكن القول إن المسرح الغربي لم يعد مرجعاً لفرقة الحكواتى . ولا هي تستمد معاييرها منه ، وهي تجهد نفسها خارج منطلقاته وغاياته ، ولتجد إتيانها إلى مراجع مغايرة تماماً ، بل يعلن روجيه صاف<sup>(١٤)</sup> أنه انتهى من المهوم الإبداعية أو إبداع أشكال مسرحية جديدة ، وهذه المسألة لا يقررها ، بالطبع ، تصريح مها جاء حاسماً قاطعاً . ولعل الملاحظات الآتية حول فرقة الحكواتى بوصفها ظاهرة مسرحية ، أن تلقى ضوءاً يسهم في جلاء هذه الأمثلة .

من الممثل الكاهن إلى الحكواتى المؤرخ .

يقوم مسرح الحكواتى على سرد يدل الشخصيات ( أو المحاكاة بالأفعال ) أى على الحكاية . ومع أن المسرحية

كثيرون يروونها ، ينفردون شخصياتها لحظة ، أو يعيدون اختراع التفاصيل لوقائعها ، أشخاص كثيرون يدخلون في الحكاية ثم يخرجون تاركين بصماتهم ، طابمين هواجس الحاضر وأحلامه فوق وقائع الماضي . وهكذا إذ يتدلونها للناس أفراداً أو جماعات يخطون فيها ذكرياتهم ونوازعهم ولحاربهم ، لتواصل فيها بينها وتتفاعل بموجب آلية النمو الملحمي ، فتتظم الأخبار في حكاية ، والحكايات في سياق تاريخي ( لا بمعنى تأريخ الوقائع وثائقياً ، بل بمعنى التاريخ للمتلين العلم ، ما كان في مستوى الوقائع وما كان في مستوى النوازع والأحلام ) . هذا التفاعل بين مختلف العناصر يسقط بعضها منها أو يحوره ، في حين يحمل البعض الآخر في المركز . وهكذا ينصب الخاص إلى العام ، والجزئى إلى القاسون ، دون تعيب الجزئى ، أو إضاد الخاص نكته الشخصية .

### ٣ - تتم هذه السيرة في المكان الطبيعي للجماعة :

أى في الوسط الذي أنتج الأخبار والحكايات ، لأن النمو الحقيقى للحكايات يتم في تربتها الأصلية ، ولأن الاحتضالات وسائر اللقاءات مرتبطة عضوياً بالبيئة ، بمشكلاتها وتقاليدها وطقوسها والعناصر الطبقية أو الأزمت التي تكسر هذه التقاليد أو تخترقها وتولد الحركة .

المكان الطبيعي هو امتداد لفضاء الجماعة العمل - الاجتماعى ، والتقاليد - الدينى . في هذا المكان لا قصة في الاحتفال إلى فاعل ومشاهد ، أى لا تميز بين مساحة للمعرض ومساحة للمحضور . هنا ينشئ كل تغيب لزمن الحاضرين ، وكل تغيب أو استعجاب . هنا الحكواتى والمحكى له حالتان محكتان لكل فرد ، لأن النص لا يزال جزءاً من قائله . ومعنى بلع النص نصجه ، وامتلاك قدرته على أن يقوم بذاته ( أى اكتمال الصورة ويلغ مستوى الكتابة ) يصبح الانتقال إلى المسرح المصطنع ( التقليدى ) ممكناً .

### ٤ - تتم سيرة النمو داخل زمن الجماعة :

فالنص يولد وينمو وينضج في لحظات لقاء ، أى في زمن مفتوح وفضاء عام . وقائع النص تنسب إلى ماضى الجماعة أو حاضرها . وهي وقائع متباعدة جداً ، وتنتمى إلى مراحل مختلفة .

أما زمن النص فهو زمن السوى التامل في هذه الوقائع ، الرابطة بينها ، وهو سوى حاضره بالضرورة ، ولا يستطيع أن يخرج على مناخ الحسية العلة إزاء حالة أو قضية أو ظاهرة . وما أن هذا السوى التامل جماعى ، أو تسهم فيه الجماعة بتوالى الحكايات واللقاءات ، يمكن القول إن زمن هذا النص هو زمن الجماعة .

سعد الله ونوس ، حالة ؛ والحكاية أطروحة الكاتب الذي يشخصه الحكواتي . وإذا كان هذا التواتر يتم بين مستويين ، تاريخي بعيد ، ومباشر يحكي الحاضر ، فإن الحكواتي المؤرخ هنا ، ( وإن يكن دوره تعليمياً ) جاء محاولة لفتح نص الحكاية على المعيش ، وإقامة مواجهة بين التاريخ المتخيل والحاضر المباشر .

والحكاية في مسرح فرقة الحكواتي هي أطروحة الناس ؛ كيفية رؤيتهم لذواتهم ؛ لأن الحكاية هي منسوجة من أحداث الجماعة . إنها خزان الشكل الآخر أو المتصور للوجود ؛ الشكل الذي يثله التذكر - التخيل - الحلم - العزاء . إنها الخميرة التي تحفظ لزمان آت ، خمرة الشراكة الفسورية - وحدة الذكرى ووحدة الحلم .

واقتراب الحكواتي من الدور وابتعاده عنه دون الإغناء فيه ، ليواصل السرد ، يمنع هذا الإيحاء القائل لذات . الحكواتي في مسرحية أيام الحيام يقدم الحكاية بوصفها فعل تذكر ؛ بوصفها علاقة بين أنا - وهو ؛ فهو في هذا المسرح غير منفصل عن الحكاية ، وليس شخصية من خارجها . الحكاية هنا ، هي صورة الأنا الماضية في تواصلها مع الأنا الحاضرة . وإذا كانت الأنا الماضية هي المشهد فإن الحكواتي ( أو الأنا الحاضرة ) ليس مجرد شاهد .

ومشكلة إغناء « الأنا » وراء « الهو - الآخر » ، أو احتلال الدور التخيل لذات الممثل ( الأنا ) ، مشكلة عاجلها عدد من كتاب المسرح في أعمالهم على المستوى الأنطولوجي ، بأسلوب « مسرحية داخل المسرحية » . وليس المجال هنا مجال استعراض هذه الأعمال ؛ ولذلك أكتفى بالإشارة إلى مسرحية متميزة للكاتب المصري الراحل محمود دياب بعنوان « ليالي الحصاد »<sup>(١٢)</sup> في هذه المسرحية تهيأ قرية للاحتفال بالموسم احتفالاً طقوسياً له طابع اللعب ، ويجري في الاحتمال تبادل أدوار وتوزيع أدوار . في هذه المسرحية ، يصور الكاتب العلاقات الغريبة بين الممثل ( غير المحترف ) ودوره ، كما يتبع حركة الدخول والخروج في الدور ، وكيف يغزو الدور محلاً للهرب ، أو محلاً للهرب أو متفناً ؛ ويظهر الكاتب في هذه العلاقة نوعاً من لعبة الموت الخطيرة .

وإذا ذهب أحد الأشخاص بعيداً في تقمص دوره ، إلى درجة ضياع مسافة الوعي والتميز ، تكون النتيجة قتل إنسان برى . ( أهو الدور يقتل الممثل ؟ أهو يقتل الأنا ؟ )

هذه المسافة ، مسافة الوعي عند روجيه هسان أو فرقة الحكواتي ، لا تمنح ، كما في « ليالي الحصاد » ، لكنها لا تفصل بين المشاهد والمشهد ، بحيث يصبح الحكواتي سلطة الوعي الأولى في المسرحية ، شأن الحكواتي عند سعد الله ونوس .

من هنا يمكن القول إن المسرح اليوناني الأوروبي ، على

اليونانية - الأوروبية ، التي تعتمد مبدأ التشخيص ، تقدم في النتيجة قصصاً ( قصة أوديب ، الملك لير ، غلوت ) ، فإن معنى القصة هنا غير الحكاية ، حتى لو كانت هذه المسرحيات مأخوذة عن حكايات . كذلك لو حولنا الحكاية إلى عمل مسرحي ، يظل الفارق قائماً .

الحكاية قائمة أساساً على السرد لا التشخيص ؛ أي على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تغيب الشخصيات ، في حين يحول التشخيص الكلام الوصفي إلى أفعال ، ويحدد الأساء الغالبة .

وفي السرد لابد من وجود ضميرين متميزين :  
( أنا ) المتكلم — يحكي عن — ( هو ) الغائب أو الغائبين ولا بد كذلك من زمنيين متباينين :  
زمن السرد - الحاضر وزمن الأفعال الموصوفة ( الوقائع ) - الماضي .

وفي السرد لا يتم التطابق الكلي بين الضميرين والزمنيين ؛ فلا يستغرق أحدهما الآخر . وحتى عندما يلجأ الحكواتي إلى تقيد الشخصية المحكي عنها ، فإن مقوله في الدور لا يلغى شخصيته ولا يغيبها . لابد من انزياح أو إشارة لتدل على المسافة ، وببطل الإيحاء ( كان يفلد رفيق على أحد المراكب في مشهد الشجار وهو يشابه الرجالية ، ويصيح ويهتف على الخشبة يحكي الحكاية ، إلى تناول منديل ووضعه على رأسه ) .

أما في التشخيص فيغيب الحقيقى لمصلحة التخيل والمجرد ، ويغزو الكائن الحي التاريخي ( الممثل ) مجرد مضمض أو حامل للفتاع - الدور<sup>(١٣)</sup> . التشخيص إذن تجسد ( الهو ) الغائب ، وتغيب ( الأنا ) المتكلم ؛ استحضار زمن وقائع المسرحية ( الماضي ) ، وتعليق الحاضر . زمن الممثل في مسرحية « الأمثلة » لبونسكو<sup>(١٤)</sup> تموت التلميذة كل يوم ، وتعالج للربية كل يوم منذ أكثر من عشرين سنة على التوالي . زمن الوقائع هنا قابل للتجدد إلى ما لا نهاية ، ويبقى مقلداً على نفسه ، لا يمكن أن يتداخل في زمن المشاهدين ، بل يلغى زمنيهم عن طريق الإيحاء .

هذا الإيحاء هو المعيار الفني ، ومقياس نجاح المسرحية بالنظرة اليونانية - الأوروبية . وقد بلغ هذا الإيحاء ذروته مع ستانيسلافسكي ، إلى أن جاء يرشت ليفي العمل المسرحي على حرق الإيحاء .

واستطرداً ، أشير إلى أن سعد الله ونوس ، المتأثر بيرشت ، يعتمد الحكواتي ليكون بمثابة المؤرخ ، أو الحرس بين الماضي والحاضر ، بحيث يقرأ الحاضر في ضوء الماضي ، والماضي في ضوء الحاضر ، يتمثل هذا في مسرحية « مغامرة رأس المملوك مجابر »<sup>(١٥)</sup> ؛ ففي هذه المسرحية يبنى غيبته على تواتر بأربع بين بئله الإيحاء وخرقه ، ثم يثاقه وخرقه من جديد . الدور هنا ، عند

يقول شركاء أساسيين في إنتاج هذا النص . فمجرد ترتيب الوقائع ( التي رواها مهاجرون ) ينتج نسفا دالا يسم عن وجهة نظر ، ويقدم رؤية تلويحية .

وظاهرة استعادة الأشياء والعلاقات بكامل تفاصيلها تسبق هنا ، وبوضوح ، دفاعا عن عالم محزق منهوب ، يواجه تدمير يوميا ( لا بالمعنى الحرفي فقط ، بل بالمعنى الثقافي والإنساني ) ، إنه تدمير يستهدف علاقات الناس وقيمهم وذاكرتهم ، وده يتهدد وحدة الكائن والناس<sup>(١٦)</sup> ، فضلا عن وجودهم انساني وانتمائهم إلى أرضهم .

ظاهرة استعادة الأشياء والتفصيلات لا تقتصر على الخط الذي تتحرك فيه فرقة مسرح الحكواتي . إنها ظاهرة ثقافية واسعة ، بدأت ملامحها الأولى منذ مطلع السبعينيات في الرواية أولا ، ثم في الشعر والقصة . وظهورها في الشعر تمثل بقلبة التفصيلات غلبة هدوت غماسك القصيدة ، بل القصيدة من حيث هي منظومة ووحدة . وفي أواخر السبعينيات كان معظم شعراء المقد يكتبون داللا - قصيدة داللا - أسطورة ، ويسودون في عكس طريق التجريد والتمريز ، يعودون إلى الجسد ، إلى التفصيلات<sup>(١٧)</sup> . . .

وإذا كانت قصائد قليلة قد خرجت من التحدي ببناء تاريخي راء ينهض من جسد الأشياء وهربها العكسي ( الديني أو الانتطوري - الرمزي أو الفلسفي أو السياسي ) فيزد بعض

الرغم من مروره بالمرحلة العقلانية ، ظل في منطقة الداخل يحتفظ بجذوره السرية والطقوسية ، أي ظل قائمًا على الإيمان وتأثير والتحكم في معاللات الجمهور وردود فعله . وما تزال القضية المسرحية تعمل على رفع القدرة الإيمانية للعمل المسرحي ، حتى يلتقي في ذلك متناقضان : ستاسلافسكي وآرثو .

#### الحكايات المرجعية واستعادة المعيش :

نحن هنا يلزمه نص يبنى فيه السياق التاريخي بالمعنى المحدد ، بالمسائل الشخصية دون الوصف الإجمالي ، الذي يختصر تجارب الناس الحية في عبارات مجردة ، ويعيب الوقائع الحياتية في أرقام وتجهيزات وشربتي إخبار تعميمية . نص يبنى الذاكرة التاريخية بدءاً من جسد الواقع ، من حكايات أناس محددين : علي أيوب والحاجة مناهل ، الحاج محمد والحاج جابر ، حسين ودلا وسكنة ومنيرة . . . أشخاص ليسوا تجهزدا ولا تفصيحيا ولا مجازا ولا تبسيطيا ولا نماذج أو أبطالاً أو تجسيدا لأفكار . ومع ذلك ، فإنهم للفرط واقعيته ، ولوقوفهم على أرض اليوم الملموس ، يبدون قادرين على النهوض إلى الرمز والإشارة ، ويبحثون أشد غماسكا وأغنى دلالة وأبلغ تأثيرا ، أو أكثر إقناعا من النماذج والشعارات والتصورات والصور المسطرة من عليه النظريات ، أو المجردة من تنوع المعيش . فالنماذج والصور ، على أهميتها في تكوين وحدات معرفية ، تغيب المعيش المحسوس الحار والمتنوع تحت سيطرة النظرى المجرد . لذلك فإن السيرة



يتحرك عبر السيرة الشخصية للنص الحي الذي تختصن به نواته ، يتحرك من الأسرار إلى الذاكرة أو التاريخ ، من الشفوي العابر إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة .

لقد ظل « الأدب » الشعبي ( والأصح التراث التعبيري الشعبي ) يحكم مشه وعامة تعبيره وطبيعته هاشيا ، قياسا إلى اللغة السلطوية . كان نوعا من اللغة المقدوف بها خارج سلطة الحكم ومدية الأدب ، أي خارج الكتابة والتاريخ . ولم يدون هذا الأدب إلا بعد أن مرت عليه عصور . وأمكن توظيفه أو تسليعه . حتى بعد تدوينه لم يمتدك شرعية الكتابة ، لأنه ظل خارج قواعدها الصارمة المقدسة ، وخارج أيديولوجيتها ، عما بأن نشيط الذاكرة الغابرة ، أي تلك التي لم تعد مجلس الناس تعتقد حولها ، ولم تعد متداولة عفويا ، نوع من تعيب الذاكرة التاريخية التي تبصر بحركة الجماعة ، أو التي تحملها الجماعة مشكلاتها . المؤسسات الدينية والسياسية المحافظة تميل إلى الارتداد إلى هذه الذاكرة الغابرة ارتدادا نقديا أو تعليميا .

هذا الأدب الشعبي هو الذي انجست عبره الصور والأحلام الجماعة والمشكلات ، والحساسية العامة في عصر الانحطاط الذي غرق فيه الأدب الرسمي دفعة الحية ، وغنقته الصواب والحدود ومعايير الحكم ( حاة ) الشعراء والأدباء . فقد حفل

بالأرض وما يتفرع عن ذلك ، وفي العلاقات العائلية والعاطفية ، والعادات والعقوس والممارسات الدينية وأشكال التجمع والتعاون ، كما تبرز في الكلام الذي يحمل ذلك كله صيغا ومفردات ، ولهجة ، وتعايير إيمائية ، وأعان تحترن التجارب . وإذا ترسم المسألة اليومية على مستوى الترامن والتعاقب

### سقوط المسرح السلطوي

ورده الاعتبار إلى الذاكرة التاريخية .

المسرح اليوناني الغربي بوصفه وديا للاحتفالات الدينية وطقوس الآلهة ، قد تحول إلى شكل رمزي لمركزية السلطة ومركزية المعرفة .

ولقد ظلت الموضوعات « النبيلة » للمسرح ، التي احتضت بها التراجيديات ، تدور حول الآلهة والملوك والأبطال ومجترحي المعجائب والغرائب .

وأبسط مظاهر سلطوية المسرح هي « الخشبة » ، إنها مركز البث ، تؤثر ولا تتأثر الحركة على الخشبة ماعلة ، وجمهور المشاهدين متغلب . إنها تتحكم بالمواظف كما تتحكم بالمواقف والأحكام ( يمكن مثلا أن تجعل الجمهور يتعاطف مع بطل قتل

نسب صاحب «سلث الوزر» إلى الإمام الشافعي هذه الآيات :

أرأيت خيال الظل أكبر حبرة  
لمن هو في علم الحقيقة راق  
شخصوس وأشباح لمر وتنفضي  
وتنفي جميعا والمحرك بياقي<sup>(٢٤)</sup>

وهو يكشف علاقة بأسطورة الكهف الأفلاطونية ، وانتشار التصور الأفلاطوني لتكون . نحن هنا بلازم مشهد فقد البعد الثالث (أهو بعد الحرية الشخصية ؟) ويختصر الألوان إلى قائم ومشرق ، ظل ونور . إنه مشهد للغياب ، يكشف صمت الأشكال التعبيري الحى ، ولا يقدم الوجود إلا ظلالا والموجود تراسيم . وينحرك الشكل البشرى ظلا على مساحة صحراوية مجردة ، تبدو فيها العلاقة بين الكائن والأشياء غائبة . والعلاقة الوحيدة التي تمنح الحركة هي علاقة بغياب يحرك الكائن فيأتى ويمضى ، دون أن يترك على الحيز الذي تحرك فيه آثاره .

ومسرح الحكواتى في إصعائه العميق إلى الموروث الشفوي ، ول دور الذى يقوم به لإيصال الدكريات والحكايات إلى الصورة المتكاملة ، إنما يمنح الاعتبار الأكبر للذاكرة التاريخية ، أى الذاكرة التي تشكل التصور الخالي للأوضاع والأشياء بمصايرها وخلفياتها ، دون أن تكون هذه الذاكرة كتيمة على ما ظل مستمرا عبر العفوس والمعان المتجددة من تلك الذاكرة العابرة .

أخرة بين الفنان والجمهور  
أو لغة النخبة ولغة القاهدة .

محاولة روجه مسلف وفرقة الحكواتى خطوة تطمح إلى إيصال الصوت الجماهيري الحى ، بزمته الملء ولعته المحرمة ، إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة (أى سلطة النص المكتمل) . ومنذ القديم وحتى اليوم ، والكلام يأتى من الأعلى (وليس فقط بمعنى المنصة والمبر والمحارب والميكال) ، لكن إيقاع العصور المعاصرة كان يتيح للقاهدة أن تعيد إنتاج الكلام الآن من أعلى على صورتها أو تصورها ، كإعادة إنتاج حياة عترة وشعره مثلاً ، وإعادة إنتاج التاريخ العباسى وصورة هارون الرشيد بخاصة ، أو تعدد قصص «المولود» و«المعراج» ، وإنتاج الطرق الصوفية وأهل الكرامات التي تبث المقدس ، أو إنتاج الأحاديث النبوية عن طريق وضعها ونسبتها إلى النبى . (هذه الأحاديث وإن كانت غير صحيحة أو غير مأخوذة بها شرعا ، إلا أنها تبقى تمييزا عن حاجات ومجالات ونزعات ، وتدخل من الناس في الكلام الأعلى) .

إيقاع الحياة اليوم ، يضيق مجالات اللقاء الشعبى الذى

يسمح بتكون اللغة الجماعية ، ومركزية الدول الحديثة معقلايتها الفوقية وسلطانها الإعلامية ، تمرقل انبثاق موروث كلامى شعبى ، وتقمع ما تبقى منه ، أو تعيد إنتاجه على صورة لغتها وأيديولوجيتها . (الأدب الشعبى في وسائل الإعلام ، أو البرامج المفترض أنها شعبية ، أو إعادة إنتاج المولكنور) . وتبدو قنوات الاتصال بين الممثل المباشر والحى وبين مراكز التوجيه والضبط مغلقة بل معدومة ، بسبب من السلطة الإعلامية (بالمعى السيرناتى) . ذلك أن التواصل قائم بين مراكز انضبط والتوجيه ، والتحرك يتم من هذه المراكز في اتجاه القاهدة عبر الأجهزة المتعددة (البرامج التعليمية ، والمناهج ، وكتابة التاريخ ، والإذاعات ، ولغة التصويه ، وصياغة الخبر ، والتعليقات ، والبرامج التلفزيونية والإذاعية ، والإعلان<sup>(٢٥)</sup> ، وما يتجه من قيم ومفاهيم تبدو ظاهرها تجارية محضة ، ولو حللت لبدأ لنا مضمونها السياسى ، والصحافة ، والقوانين ، والشعارات الرسمية) . وهذه جميعها تتكامل وتتكامل فيما بينها ، وعدوها الأول هو تواصل الناس واجتماعهم وتصوراتهم ومبادئهم العفوية ، عدوها الأول ذاكرة الناس ، وفي النتيجة التأثيرى التحق .

غياب التوقيع الفردى .

إذا تقوسم لفرقة مسرح الحكواتى بدور الوسيط الذى ييسر لتشكل صوت الجماعة أو ذاكرة الجماعة في صورة تصل إلى سلطة الكتابة ، تظل منجسة مع حالة الانصاف الكامل بالجماعة ، فلا توقع العمل إلا كفرقة ، بل تشرك في التوقيع مجموعة من القرى المهجرة .

هذا التخل عن التوقيع الفردى ليس نتيجة لعلاقة الفنان المعاصرة بجماعته ، ولعمل الفرقة ككل متكامل وحسب ، بل هو خروج على تقليد قديم عريق في الرسمى من لغتتين العربية والأوروبية . إنها عودة إلى موقع الفنان الشعبى من الجماعة . الفنان الشعبى لا يوقع الأعمال لأنه مرحلة في سلسلة ، ولأنه الفنان العضوى حقا ، أى الذى لا ينفرد ولا يتميز إلا لحظة الإنتاج المعنى ، ويشكل مظهرا من مظاهر تعبير الجماعة عن نفسها ، ثم يعود للانتماء الكلى مجددا .

الفن الشرقى والإسلامى بخاصة ، ظل مدججا بالمعنى والإطار العلم ، فنقوش الأراسك ، والمنحنيات ، والحزف ، والخط ، والعمارة ، والسجاد ، والسحت - كانت جميعا جزءا لا يتفصل عن الحياة الدينية أو العملية . كما أن طابع الإنتاج المعنى كان جماعيا أكثر مما كان إبداعا مستغلا . إنه لغة ثقافة يحيط فيها الفرد لوبا .

وعندما نمظر في العمل المسرحى ، ذلكلاسيكى منه أو الحديث ، سواء كان لبرشت لوجارى ، لوكوكتو ، أو آرتو ، أو

الدال . ومن ثم قابلية للاستمرار والانتقال بتمامه . وكمال النص الحى هنا يوصل النص الحى إلى سلطة الكتابة .

### سلطة الكتابة

الكتابة لها قوة السلطة بمختلف معانيها . فى التعابير الشعبية نفسها « المكتوب » مرادف « للمقرر » ، « المكتوب ما به مهرور » . الكتابة بدأت فى الحجر ليقى المكتوب بركات للتبادل السريع لكتبت فى الطين العدى . كتابة الاتفاقات تحول دون تبدلها . الكتابات المقدسة حكمت حياة الناس ، بل حاکمت ما كتب قبلها وحكمت له أو عليه ، فأسقطت عليه القداسة أو قضت بحره . « الوصايا العشر » أعطيت على لوح مكتوب ، مع أن الصوت الذى نطق بها أعظم من أى كتابة الآية القرآنية الأولى بدأت « اقرأ » على نحو يضمن كتابة سابقة . الكتاب ، حتى حين كانوا نساخاً وكتاب دواوين ، لتمعوا بهالة أسطورية . أعني المطبع فى ملحمة جلجامش (الألف ثالث قبل الميلاد) تلخص الأهوال التى شهدتها جلجامش وتذكر معاناته وبسته ، وتنتهى بهذه العبارة « فنفس فى نصب من الحجر ما هانء وعبره » . نفس ليشب ، نفس ليجم ، نفس بديلا للحلود الذى ارتحل يبحث عنه .

وعلى مستوى آخر نعرف قوة « الكتيبة » ، أى الكتابة فى رفاق تعلق فى الثياب بوصفها تعويذة . وكتاب « الكتيبة » يمثل سلطة دينية أو سحرية . وكتاب « المكتوب » هو الخالق ، وكتاب القوانين هو الحاكم ، وكتاب التاريخ هو السلطة . وكل كاتب سلطة أو يمثل للسلطة ، أو سلطة معارضة ، أو سلطة بديلة ، أو سلطة تعليمية ( ابن المقفع قتل لأنه مارس الكتابة بوصفها سلطة تعليمية موجهة إلى أهل السلطة السياسية ) .

ورقة المحو لا تكتب ، ولا تؤرخ ، لكنها تشكل وسيطاً هبى تكتب الجماعة وتؤرخ . هنانتهن الكتابة من القاعدة بدءاً من الجزئيات المباشرة ، من الأفراد ، من اضموم اليومية ، من الذكريات . التاريخ كان دوماً يتم من فوق ، معتمداً الانتقاء والإسقاط والتجريد . والتاريخ هنا ليس مجرد أخبار الأبياء ولا الأحكام ، أو كبار العشاق والأثرياء ، ولا أخبار الحروب والمعاهدات ، أى ليس أخبار « الإعلام » و« العواوين » . إنه أخبار أشخاص ، وتفصيلات لا مكان لها على صفحات التاريخ الرسمى . وهكذا فالسلطة تكتب تاريخ السلطة ، وليس يؤرخون حكايات الناس التى ظلت خارج الكتابة ، كما فى الأدب الشعبى الشهير . هذا الأدب الذى يجعل بالحقائق ، ومع ذلك اعتبر صنو الحرافة حين دون

### خاتمة

ربما كان هذا المشرح يوهم بالسهولة ، بأن مادته قريبة

حروتوسكى ، أو بروك إلخ . . فى الغرب ، ولعصام محفوظ والطيب الصديقى وريمون جبارة وسعد الله ونوس ، أو يوسف العاني وكاتب ياسين وموسى إدريس والفريد فرج وميخائيل رومان ، وعمود دياب عندنا - ترى تواقع أفراد ، وما تعداد هذه الأسماء إلا للدلالة على ذلك . إن العمل هنا نتاج عبقرية الفرد وخصوصية رؤيته .

هكذا أحد اسم روجيه صاف يغيب ويندمج فى العرقة ، والعرقة تندمج فى محيطها اندماجاً صوفياً أو على الأقل طقوسياً وبعد أن كان الحكواتى البارز فى الفرقة هورفيق على أحمد ، انتشر دور الحكواتى على الفرقة بكاملها ، وغابت السجوية والتمرد . وهذه ظاهرة ذات دلالة خاصة فى مرحلة من تاريخ الفكر ، تمح الفرد اهتماماً بالغا ، سلباً أو إيجاباً ، وتشهد فلسفات ومذاهب نبى مقولاتها على الفرد .

### لحظة الكتابة

يتكون النص الحى وينمو شفويًا ، متحركاً زمانياً ومكانياً ليتمكن من تأليف الصوت الحامى . إنه لا يبدأ مكتوباً بل ينتهى إلى الكتابة . والكتابة بهذا المعنى المحدد لحظة اكتمال النص الحى ، سواء دون على ورق لم لم يدون الكتابة هى اكتمال الشكل وانصاله عن قائله ، وقابلية للانتقال بتمامه على المسرح أو على ألسنة الرواة .

الكتابة اكتمال . هذا لا ينمى عن النص المكتمل الانفتاح ، وقابليته لقراءات متنوعة ، ولتأويلات ، ولا اختلاف فى الإخراج ، أو للدخول فى ميادين مختلفة . لكن النص المفتوح غير النص الحى ، بالمعنى الذى حددته . وربما كان اصطلاح النص المفتوح يصلح بديلاً لاصطلاح النص الحى لولا احتمال الالتباس . فقد ورد اصطلاح النص المفتوح فى كتاب « امبيرتو إيكور » الذى يحمل عنوان « الأثر المفتوح » (١٩٦٠) ، كما أن « رولان بارت » بعد « لويجي بلرسون » استخدم الاصطلاح نفسه ، والنص المفتوح عند هؤلاء هو نص مكتمل ، لكنه يمتثل لقراءات متعددة ، أو يسمح للقارىء أن يختار فيه مواقع ومجاور ، وأن يفسر سياق العمل استناداً إليها . ومن الأمثلة التى يقدمها امبيرتو إيكور على ذلك كتاب « أوليس » لجيمس جويس ، أو « جاليليو » لبرنولت برشت ، و« الكتاب » لما لارميه . وواضح أن إسهام القارىء هنا فعلى شخصى ، لا يتدخل فى مادة النص ، وتدخله فى بنائه محدود . وأياً كان التنوع فى القراءة والتأويل فإنه لا يلزم أى قارىء آخر . قد يشكل طورا جديداً من أطوار النص ، لكن النص الأصل يبقى المرجع . وحتى لو اعتبرنا النص المكتمل المفتوح مجموعة قراءاته (كما اعتبر ليفى ستروس الأسطورة مجموع رواياتها) ، فإن هذه القراءات تتدخل فى الدلالة ولا تتدخل فى الدال . النص الحى نص متطور متنام على صعيدى الدال والدلالة معا . واكتمال النص هو اكتمال

وقد نجح هذا التماهي ، وهذا الإستيطان لذاكرة الجماعة ، في جعل المسرحية استغفاراً للخيلاء الشعبية ، للقبض على ذلك السر الذي يولد البهاء للمعدل عندها للحظات الحب والموت . إن درى المسرحية قد ارتسمت في لحظات الحب والخمر ، لكن الجريء في وجه التحدي ، والموت الخمر السري ، حيث ينسل العجوز ( الحاج محمد ) إلى موته ، وسلم نفسه للأمواج ، موقفاً تاريخياً من الأحزان في لحظة انحطاط صامت وبلا احتمال . موت العجوز هنا أعية قديمة ، رسالة فراقية ، حكاية جديدة لتاريخ قديم .

هذه المسرحية التي تبدو محافظة لأنها تقدم الراهن المتحقق لا المحتمل هل أنه الصورة الكاملة ، ونوهم بالوقعية الوصفية التي تنقل الواقع في جزئياته ، إنما هي قراءة كاشفة ، ترسم الخط الواصل بين الظاهر والأعمق ، بين ظاهر مبعثر ، وباطن يتوحد فيه الحب والموت والحياة .

المتناول ، لكنه هل العكس من ذلك ، إنه شديد الصعوبة ، بل بشكل مزلقاً كبيراً يجعل العمل يقف على حافة التبعثر وفقدان الدلالة ، إذا ما الدلالة التي يتجها مجرد نسخ المظاهر الحياتية المبعثرة دون اكتشاف العلاقات بينها ، ودون المهوض بها من التشتت والجريئة ، أي من الذاكرات الفردية البصرية إلى ذاكرة جماعية ؟ إنه مسرح شديد الصعوبة ، لأنه لا يكتفى بالخبرة والخيال والتقنية والمعرفة الواسعة ، شأن الأعمال المسرحية الناجحة ، بل يستغرق حيلة الفنان ، ويطلب منه الإصغاء العميق والاتحاد الكامل ، الذي يبلغ هنا درجة تغيب المسافة النقدية . هذا الاتحاد هو الذي يجعل العلاقة بين روجيه عساف والمرقة ، وبينه وبين الجماعة التي اختار أن يكون وسيطاً لصوتها ، تتدرج عبر مراقب الاهتمام الاجتماعي - الفني لتبلغ التماهي الكامل . ومن هنا فإن هذا المسرح ليس قابلاً للتقليد من حيث هو وإنجاز مكتمل ، بل بوصفه مبدأ وتجربة . والممارسة الحياتية هي التي تحدد لأي تجربة من هذا القبيل شكلها الخاص .

## هوامش :

- ( ١ ) انظر مثلاً البحث الذي قدمه إلى المؤتمر الأول للكتاب اللبنانيين ، المنعقد بإشراف اتحاد الكتاب اللبنانيين ( كانون الثاني ١٩٨٠ ) بعنوان « نظرة في المسرح » و « الحديث » . انظر أيضاً البحث المنشور في مجلة « مواقف » العدد ٤٦ ، بعنوان « مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي » وكذلك حواره مع عيسى يهوسون في جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣ .
- ( ٢ ) يربط روجيه عساف هذه ادمارسة الحياتية للفنية أو الاحتمالية بمواضع اللقاء الطبيعية ومناسباته ، يقول « إن موضع اللقاء ، حيث يتجمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيّل ، يمثل لأمر القوة الاجتماعية التي تعد مكان وزمان التجمهر ، وتخصص مهمته في حلة

- الممارسة الاجتماعية مواقف . ص ٤٦ - ٧١
- ( ٣ ) أكصد « بالمسرح الطبيعي » للجماعة ما يرى روجيه عساف أنه « متصل بإرادة داخلية ( أي ملازمة للحياة الجماعية ) ، فموقعها متصل بالبيئة ، ويحتاج اللقائات فيها يتبع لإيقاع العلاقات الجماعية » المصدر نفسه
- ( ٤ ) مفردات الذاكرة الجماعية هي « مكونات الذاكرة المشتركة » والذاكرة الجماعية هي ما يمكن أن يولد « اللحظة الجماعية » ، ويتبع « لفة قاعلة » ، أي ما يجد فيه أفراد الجماعة صورتهم أو مناصبهم ، أو ما يحركهم كأفراد أو كجماعة . انظر أيضاً مقالة روجيه عساف « نظرة في المسرح والحديث » ص ٢

- (١٧) من حديث في « النهار العربي والدولي » .  
 (١٨) حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» دار النهار ١٩٦٩ .  
 (١٩) صنع الله إبراهيم «نجمة أغسطس» دمشق .  
 (٢٠) إلياس الخوري «الجيل الصغير» دار الآداب ، بيروت ١٩٧٧  
 (٢١) ولا سيما مسرحية «قهوة المعلم أبو الهول» ، ١٩٧١ ، وانظر دراسة محمد بركات حول « مسرح القهى » ، « مجلة المسرح » ، القاهرة عدد ٧٣ ، ١٩٧٠ من ٦٢ - ٦٥  
 (٢٢) انظر هذا العدد ، محمد بركات « فرقة القلوب » « مجلة المسرح عدد ٦٢ ، ١٩٦٩ كذلك للكتّاب نفسه « فرقة المتصورة » « مجلة المسرح عدد ٦٣ ، عام ١٩٦٩ انظر أيضا ليسرى الجندى « فرقة دمياط » ، « مجلة المسرح عدد ٦٦ عام ١٩٦٩ كذلك تقرير أحمد فتوح حول تجربته للمسرحية في ٦٤ قرية سورية ، « مجلة الموقف الأدبي » ، العدد ١٢ ، السنة الثانية دمشق ١٩٧٢ .  
 (٢٣) انظر ، إبراهيم حمادة ، « عيال الظل وفتليات ابن دانيال » ، « القاهرة ١٩٦٣  
 (٢٤) المصدر السابق ص ٥٥ .  
 كما ورد في ص ٤٥ هذان البيتان لأحمد البهري وهو من أدباء القرن السادس الهجري :  
 «لرى هذا الرجود عيال ظل  
 محرك هو السرب الضعور  
 فممنوق الهمم بسطون حوا  
 وممنوق الشمال هو الضبور» .  
 (٢٥) تذكر على سبيل المثال هذا الإعلان التجاري في القاهرة ، السياسي في مضمونه الأخير : « Come to Marlboro Country » فضلا عن تعامل الإعلان التجاري مع جسد المرأة كسلعة . هذه الإعلانات تصدر عن السلطة ، أي القوة الإعلامية الأولى في الميدان العربية ( التلغزيون ) .  
 (٢٦) أميرتو إيكو ، مصدر سابق

- (٥) ورد هذا التعريف في « الأثر الفصح » لأميرتو إيكو Umberto Eco  
 L'Œuvre ouverte, Traduit de l'italien par Chantal de Bozicud,  
 Ed. du Seuil.  
 (٦) عرضت مسرحية « من حكايات ٣٦ » في مناطق الصحابة الجنوبية لبيروت وبعض القرى ، كما عرضت على مسرح بيروت ، ١٩٧٩ .  
 (٧) انظر مثلا أطروحة « محمد عزيزة » « المسرح والإسلام » الترجمة العربية ( رفيق الصبيان دار الفلال ، ١٩٧١ ، القاهرة ، ص ٥٠ .  
 (٨) انظر لويس ماسينيون ، « لويزا مينورا » الجزء الثالث ص ١٢ Louis Massignon, Opera, Minora, Tome III.  
 انظر في الموضوع نفسه :  
 G.Von Grunbein, "L'Experienco du sacre et la conception de l'homme dans l'Islam"  
 ويلاحظ « جرونيام » أن المسيحي يردد في صلاته اليومية « أبانا الذي في السموات » عبارة « ولا تدخلنا في التجارب » ، في حين يردد المسلم في الفاتحة آية « اهتدنا للسراط المستقيم » ، مينا ما في العبارة الأولى من الصراع مع التجربة والخطية ، وما في العبارة الثانية من الأمل المظن .  
 (٩) انظر مقدمة مسرحية « الفراقير » ليوسف إدريس ، ومقدمة سعد الله وويس لمسرحية « أبو خليل الدباني » ، وكذلك مجلة المعرفة العدد ٨٦ ، ١٩٦٩ دمشق .  
 (١٠) راجع ما يقوله في هذا العدد في مقاله « مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي » مواقف ٤٦ - ص ٦٧ - ٦٨ .  
 (١١) ورد في حوار مع عباس يونس « جريدة السفير بتاريخ ١٩٨٣/٨/١٣ .  
 (١٢) «مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي» مواقف ٤٦  
 (١٣) تقدم في مسرح La Huchette بباريس منذ ربيع قرن دون انقطاع  
 (١٤) دار الآداب بيروت ، نشرت الطبعة الأولى بدمشق ، ١٩٧٢ .  
 (١٥) محمود دياب ، « نبال الحصاد » ، القاهرة ، ١٩٧٠ .  
 (١٦) عباس يونس في حوار مع روجيه عساف ، السفير .



## حدثنة الميلودراما

هدى وصفي

إن ما يستهلكه المخرج ليس هو الحقيقة  
أو حتى صورها ؛ إنه نوع من وما فوق  
الحقيقة ؛ أي العالم البطن والشارقة .

رولان بارت

ملاحظات عامة :

أولاً : حدثنة الميلودراما هنا تعني أنها لازالت سائدة في الإنتاج المسرحي المصري ؛ «فالقصة لا بد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبي ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية» وغالباً ما يدور الموضوع حول «قيمة» الحاكم والمحكومين ، والفضائل المطلقة للظلم والعدل . . . . . فمسرحيات مثل «سيف ذي يزل» ، و «قطعة بسج ثرواح» ، و «الملك هو الملك» ، و «عالم على باباء» ، و «بلغني أيها الملك» ، و «أمر إخراج» ، و «شييك ليك» - كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع<sup>(١)</sup> . هذا من جهة المسرح الإقليمي ؛ أما مسارح العاصمة فقد تمت «المخططين» ، و «روض الفرج» ، و «الاستاذ» ، و «الرهائن» الخ . . .

خلال فكرة النموذج المتفوق ، مادام الغرب يتحد داليا وسيط  
لمعرفة الذات .

رابعاً : إن طرحاً هذا متجاوز ، ولكن فرصته المادة الموجودة  
في الساحة المسرحية (مسرحية ملك الشحاتين) إن هي إلا حبة  
للبحث .

خامساً : إن الميلودراما<sup>(٢)</sup> التي ازدهرت في بداية القرن  
التاسع عشر ، إثر ظهور الدراما البورجوازية والكوميديا  
السامية ، إنما تدعو على شكل عروض جماهيرية ، إيمائية ، تتحللها  
أوبريتات . وهي ضد البداية ، نوع شعبي . ويؤكد  
بيكسريكور : «إنني أكتب من أجل الدين لا يعرضون

ثاني : حدثنة الميلودراما لا تعني هنا البحث عن تعريفات  
لحدثاته من أي نوع ، لكننا نشير فقط إلى تعريف أوردته  
بموسوعة العالمية الفرنسية تحت عنوان : «الحدثنة في العالم  
الثالث» ، يقول «إن أحداثه جدلية انفصال تتراجع أمام دينامية  
دمج» . وفي مكان آخر منها يقرأ : «إن الحدثنة إجراء إيديولوجي  
موسع» ، أو أنها - أي الحدثنة - «مناقضة وليست جدلية . . .  
الخ»<sup>(٣)</sup> .

ثالثاً : لا يطرح مجال البحث مناقشة النموذج ، بل يتسع  
لتجلياته في المسرح المصري وما طرأ عليه من تعديل (والتطبيق هنا  
على مسرحية «ملك الشحاتين» لمجيب سرور ، التي كتبت سنة  
١٩٧١ وقدمت سنة ١٩٧٣) ، مع محاولة ألا يكون ذلك من

ونظرية الرواية ، ولتر سجامين وأصل المسألة الأدبية ، وأدورنو وفلسفة الموسيقى الحديثة

وقد نتج عن ذلك التعريف الذي يقول بأن الشكل تكثيف للمضمون<sup>(٩)</sup> . وعلى أساس من هذا التصور ينشأ الإشكال عندما يحدث تغيير في المضمون دون الشكل ؛ وذلك يجعل أي شكل أدبي ما إشكالياً عبر التاريخ

ونقطة انطلاقنا هنا ستكون من خلال مفهوم الميودراما الذي يرتبط بالتاريخ ، لا بمضمونه محض ، ولكن بديانته كحدث .

القراءة النقدية :

وقراءتنا في الميودراما إنما تقوم على التصور التالي :

١ - قراءة نظرية ذات اتجاهات ثلاثة :

أ - اتجاه « مسرحي »

ب - اتجاه « إيديولوجي »

ج - اتجاه « موسيولوجي »

٢ - قراءة تطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة Reecriture : بمعنى تحويل بنية مغفلة إلى بنية أخرى ، مادامت العبة المنتجة لمصنع لهذا النمط . ومن هنا يكون الاتجاه إلى نموذج داخل النموذج المجرد ، من أجل الاستعانة بلغة لإعادة تكوين لغة خاصة . باستخدام النموذج يعطى إعادة الكتابة لائحة الكلام ؛ وأوبرا بثلاثة مستويات يبرشت هي شرط وحدود لإعادة الكتابة ، لاوبريت ملك لشعائير . وذلك يصنعنا أمام نوعين من الإجراءات المتوازية

أ - إجراء بنيوي .

ب - إجراء تيمى أو موضوعي .

١-١ القراءة النظرية :

٢-١ اتجاه « مسرحي » :

إن الميودراما - ظاهرياً ، وفي هذا مفارقة - هي مسرح « نص » . إن الحدث يتم في الكواليس أو بين الفصول ، خارج الخشبة . وهذه الأخيرة هي مكان « ظاهري » لفعالات « لأبطال » ؛ فهم يتأوهون ، ويتعذبون ، ويمرون عن مصيبتهم أو بأسهم إن « النص المسرحي » يأخذ أشكالاً غاية في التنوع ؛ فمن التعويل إلى الصراخ إلى الخطبة الصارخة . وهو أيضاً موصل مشاعر الشخصيات وانفعالاتها ، بطريقة متوازية مع « إيماءات » الممثلين ؛ فحين أمام مسرح مثير للوجدان بالدرجة الأولى .

ويعتمد الحدث ، بالرغم من ذلك ، على المصاحبة التي نجعل المقترح يلهث ؛ أحداث ترجع إلى الصدفة ، أو قرار مصاحي لإحدى الشخصيات ؛ أحداث عيفة (إن عيب التصرفات مثل عيب الشاعر ، هو إحدى سمات الميودراما) ؛ احتطاف ، اعتصاب ، مباررات ، في الماضي ، ومواجهات اليوم من نوع

القراءة<sup>(١٠)</sup> . فالميودراما إذن نوع أدبي يتم إلى أدب « اجتماعي » (وإن كنا نقصد هنا الجماهير الحضرية) ؛ إذ إن الأدب « الشعبي » الذي يعتمد على التقاليد الشعبية ، يدخل في نطاق تناول آخر مختلف . وتوجد هذه الثانية : فن الجماهير/من الصعوبة ، في أغلب المجتمعات المتطورة ، بالرغم من أعمال الخطباء الأكاديمي التقلدي لها ، وإن كان ذلك لا يمنع من الصعوبة ، بحاسة في الفترات الانتقالية ، من استعارة كثير من الأشكال الشعبية لكي يعيد الشباب إلى دماثة .

وقد يكون تعرف ما تم إبداعه في هذا المجال ، ومحاولة ترجمة ذلك نظرياً ، وجهاً من وجوه الحداثة ؛ لأن الهدف هو إبراز أشكال جديدة . وتاريخ الفن بذلك على أن يجاله ليس الأفكار فقط ، لكن تجليات تلك الأفكار في الأشكال .

وقد كانت تلك القضية موضع محاولات نظرية ؛ فذكر منها :

١ - أرسطو الذي نبه على أنه : « لا ينبغي إعطاء المسألة بنية الملحمة » ؛ وما أسماه بنية الملحمة هو البنية ذات الأحداث المتعددة ، تماماً كما لو أننا حولنا الإلهة بجملتها إلى مسألة<sup>(١١)</sup> . ووضح هنا أن التفكير في المضمون هو الذي يحدد الأمر ، وأن اختيار الموضوع هو الأساس ؛ فلم يكن وارداً في هذا المفهوم لا التاريخ ، ولا جدلية الشكل والمضمون .

٢ - أبصا كانت محاولات جوتة وتيلر التمييز بين الشعر الملحمي والشعر المسرحي تهدف إلى حسن اختيار الموضوع<sup>(١٢)</sup> .

٣ - ومع هيجل ظهر التعديل في المفهوم ، وصاحبه فكرة تاريخية الشكل ؛ « إن الأعمال الفنية الحقيقية هي التي يتطابق فيها الشكل والمضمون ... » . ويسمى هيجل هذا التطابق الجدلي « العلاقة المطلقة للمضمون والشكل » ؛ اسكاب الأول في الثاني ، حل نحو يجعل المضمون لا يزيد عن كونه اسكاب الشكل في المضمون ، والشكل اسكاب المضمون في الشكل<sup>(١٣)</sup> . وهنا تحولت مقولات الشعر الصائبي والشعر الملحمي والتمن المسرحي من مقولات معيارية إلى مقولات تاريخية ؛ وترتب على ذلك أن سلكت نظرية الإبداع ثلاثة مسالك مختلفة ، توجزها فيما يلي

(أ) فهي مع بنديتو كروتشه ، تعقل تلك المقولات مادامت لم تعد معيارية .

(ب) وهي مع إميل شتاينجر ، تعد تلك المقولات صفات ، وتحول العنائية ، والملحمة ، والميودراما ، إلى غائي ، وملحمي ، ودرامي<sup>(١٤)</sup> .

(ج) وهي في مرحلة ثالثة تتمسك بالتاريخية مع لوكاتش

البنية الميثودرامية تعمل في خدمة مأساة ، وتصيح بطريقة مـ مشحونة بطاقة مضادة وثورية .

ومن الساحة الجدلية ، فإن الميثودراما تحاول أن تعكس علاقات الصراع بين الأفراد بوصفها مصدراً حراً للحدث داخل مجتمع لم يعد يحكمه كلية نسق من الطقوس والمحرمان ؛ وهذا ما يسمح بتدفق العنف . ومن وجهة النظر هذه ، فإن الميثودراما نوع أكثر معاصرة من المأساة ، وإن بدت نهاياتها وتبسيطاتها أكثر تأثيراً بلا مشكلة الواقع .

١-٤ : اتجاه «سوسيولوجي» :

وتحاكي الميثودراما المعايير الأدبية والاجتماعية التي تتعظم الجماعة . وهي لا تدخل معها في جدل ، بل تعتمد عليها من أجل توصيح معطيات عالمها «المانوي» ، الذي هو في المقام الأول عالم صراع بين النور والظلام . و«الشرير» الميثودرامي لا يبدد التوازن الاجتماعي ، ولكنه يخرق القوانين العامة التي تتحكم في الحب والصدق والشهامة ؛ ولذلك يقف الجميع ضده ؛ في حين أن الضحية ، وهي غالباً ما تكون كائناً ضعيفاً في «ذاته» ، تستحوذ على العطف كله . وتمثل الميثودراما العنف (اليوم) وتنبؤاته ، ولكنها تسيطر عليه وتفتته وتخلص منه في فون العرجة ونصوات نتائجها معروفة مسبقاً ؛ فهي تسيطر على الشفقة والرعب ، وتعيد ترتيب النظام والاستقرار من أجل الطبقة المهيمنة التي تساعد الميثودراما على توطيد سيطرتها . .

وفي إطار هذه القراءة الأخيرة ، نحصل إلى أننا إذا كنا بصدد النظر في تقاليدنا المسرحية المعتمدة على الميثودراما ، فلا بد من البحث عن المتاصل منها في أشكال الثقافة المعروفة لدينا ، كما هو الحال - على سبيل المثال - عند مولير الذي يخترع من «الفارس» والكوميديا المرتجلة ، ويهمل من المسرح الإفريقي - اللاتيني (الذي هو جزء لا يتجزأ من الثقافة الغربية) ؛ وكما نرى عند الرومانسيين الذين كانوا يستعرون أشكال الميثودراما ، ويستلهمون الدراما الشكسبيرية ؛ وكما هو الحال (من حيث الإلهام فحسب) عند شوقي الذي راح يسترجع تاريخ الأندلس ؛ أو كما يلجأ بسبب سرور إلى الحكاية الشعبية أو الأمثال أو القوالب المسكوكة أو فون العرجة . ونسأل : هل تتكرر أسية الميثودراما على النحو الذي بدت عليه منذ بداية تجلياتها على المسرح في مصر ؟ لو أن الأمر يختلف ؟

إذا ما استعرضنا تجليات الميثودراما في المسرح في مصر ، فإن نجد فيها كتبه على السراحي تحت عنوان مسرح الدم والدموع<sup>(١١)</sup> ، محاولة لرصد ظهور هذا النوع المسرحي وتطوره . ويؤكد الراعي أنه نوع موغل في القدم ؛ إذ نجده عند سينيكما ، الذي أثر بدوره في مسرح عصر النهضة ، وبي شيكسبير . ويستعير منه هذا الأخير عالم الأشباح والعانتازيا ؛ كما أن عصر المفاجأة الكبرى يقابلنا عند مولير . وعندما يكتب

انحر ، اغتياالات ، حوادث ، اكتشافات . ومن أجل تبسيط زوايا (الحكمة ، الشخصيات ، البيئة الاجتماعية) ، ومن أجل تكثيف لقوة المؤثرة ، تجسم الميثودراما سمة التباين ، وتلجأ إلى المبالغة (التي هي أيضاً القانون الأساسي للميثودراما) في «شاعر» في التعبير عن هذه المشاعر ؛ في الأحداث ؛ وترفض الميثودراما - من ثم - حيل مشكلة الواقع .

١-٣ : اتجاه «إيديولوجي» :

إن عالم الميثودراما مبني على التباينات الضدية : فراء / أثرياء ؛ أحمق / أشرار ؛ أصحاب سلطان / عديمو السلطان ؛ صافقون / أنقياء الخ . . . . . أما المحور «التأثيري» فقد كان دائماً ، منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين ، فتاة أو امرأة ، أو طملاء أو مخموراً ضعيفاً لا حول له ، يصبح ضحية ضربات ومؤامرات تحيكتها له شخصيات شريرة ، تملك القوة والنفق ، والشر ، وهو اليوم فرد أو جماعة مقهورة تعاني من سيطرة عليا أب كادت . ولكن لحسن الحظ ، يتم إنقاذ الضحية عن يد بطل نقي ، مقدام ، ويكافأ الأحمق ، ويعاقب الأشرار ؛ إذ إن تلاحم الجماعة يلزم بانتصار القانون الأخلاقي والمبدئي ولديني (إن أدب الجماعة أكثر حساسية لهذا المطلب من أدب الصغرة) .

وهذه الأسية ثابتة في الميثودراما بعدها في الدراما الرومانسية (موسيه ، هوجو ، شوقي) ، كما نجدها في مسرح البولسارقي فرنسا ، في بداية القرن العشرين ، وفي مسرح يوسف وهي ، كما نجدها في المسلسلات التلفزيونية وبعض أنواع السينما (السينما الأمريكية التي تريد أن تكون فتاة «جماهيرية» ، والسينما المصرية التي تجعل «عيناها» على الشباك ، وأيضاً في الرواية لشعبية والرواية المصورة الخ . . . ) .

إن المسرح الميثودرامي له ، على نحو ما ، الوظيفة التطهيرية نفسها التي للمأساة الكلاسية ؛ ذلك إن كان لنا أن نبقى على انتميهب الأرسطى<sup>(١٢)</sup> ، فهي تصع على خشبة المسرح انصف عبر النفس ، الذي يند في المجتمعات التي تنمو بالحركة (واحتلف تماماً عن العنف الطبقي الخاص بالمجتمعات التقليدية) ، وذلك لكي تدبج في عالم درامي وبنية إيديولوجية ، ربما من أجل التخلص منه في النهاية ، مادام الشرير يعاقب دائماً . وهذا النوع يتيح للمتفرج إشباع عرائزه «السادوماروكية» لكامة في نفسه ، كما أنه يساعد على تعذية كراهته للشر وتماطفه مع انصعاف والأقياء . . . . . إن الميثودراما تظهر عندما يكون محور الحدث مركزاً في الفرد وليس في أمة أو قلد ؛ ففيها احتكاك بين أفراد أحمق وأفراد أشرار ، كما أن فيها أفراداً يتعذبون ويتألون . إن إلحاح الميثودراما يرتبط إدى بوجود الفرد محوراً وفرد قيمة (ذلك سبب ارتباطها الوثيق - في تاريخ المسرح - بالرومانسية) . ومن وجهة النظر هذه ، نستطيع أن نقول إن

٣ - طرح لصراع القيم الذي يتنظم الحبكة وينشئها في المجتمع ، وليس في نوع من الأخلاقيات اللازمية (في مسرحية «قولوا لعين الشمس» ، يتنصص عطية ، الذي يمثل ابن الشعب ، في مقابل طبقة مستعنة ، فاسدة ، وفاقدة للحس تجاه الأمة ، لا تبغ سوى الثراء) .

٤ - تحويل الإطار المعلق للميلودراما إلى إطار مفتوح (في مسرحية «ملك الشعاعين» قلع «الداه» ثم المجموعة من استثناء الشعب ، لاسيما أن مصير «أبودراع» و «أبو مطوة» ليس حتميا (أمامهما الاختيار) ولكنه رهن بمحاولتهما للبحث عن حل) .

نستطيع إذن أن نجعل ما نعدّه تجديدًا في أطر الميلودراما في نقاط أربع هي : تعديل الحبكة - البطل الإشكالي - الصراع الاجتماعي - الإطار المفتوح ، مع استمرار وجود الثنائيات المكانية والزمانية ، التي تؤكد وجود عالمين : عالم السيد : «أ» ، وعالم المسود : «ب» .

ونستطيع أن نقرأ العلامة  $\begin{matrix} \text{ب} \\ \text{أ} \end{matrix}$  كالآتي :

عالم أ	عالم ب	ثراء	سلطة	سلاح	هدوء
+	-	+	+	+	+
-	+	-	-	-	-

وإذا كنا قد أشرنا إلى أعمال نجيب سرور ، سنقصر التطبيق الآن على مسرحية ملك الشعاعين ، التي نرى أنها تستجيب لهذا التوضيف .

القراءة التطبيقية :

١ - ٢ . الإجراء البنيوي : يتخذ هذا الإجراء وسيلة لإيضاح نسق متلاحم لإعادة الكتابة : فالمعنى يبرز من خلال نقل بنية عشيرة (بنية أوبرا بثلاثة ملهيات) إلى أخرى (بنية أوبريت ملك الشعاعين) . ويسمح الرسم البيان للشكل بهاء شفرات تتنظم الموضوع برمته . وهناك أيضا إجراء كنائي مصغر في التحليل البنيوي ، منعرض له في موضعه من هذه القراءة .

وبداية نقدم النص البريشي الذي تتخذ منه شرط العمل المطبق عليه وحلوه . يحاول النص البريشي من خلال طرح صور القضاة والعلمة والاستغلال في عالم القاع ، كشف علاقات اللصوصية بالعدل والقانون ؛ أي تعرية الطبقة البورجوازية . وهو يستند في ذلك إلى التقنيات الملحمية والميلودرامية ، من أغان رومانسية ، إلى مشاهد صعب ، إلى خطاب ملتهبة ، تفصح تحالف حراس السلطة مع عالم الإجرام من أجل استمرار الأوضاع على ما هي عليه ، أو كما يقول بريشت عن ماكبيث بطل للمسرحية : «إذإن حسه لعمل كان

شيلر مسرحية «اللصوص» فإنه يؤثر بدوره في هوجو وموسيه ودوما . وتزدهر الميلودراما أيضا على يد كوتريو ، وتستثمرها التعبيرية الألمانية . وإلى حد ما فإن مسرح بريشت الملحمي هو محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للمفكر الماركسي ؛ كما استعان بها أيضا كوكنو وأنسوي وجيروندو ، ووصلت إلى أونيل وتيسلي وليامز وأرثر ميلر . وفي «الخمسنيات» استخدم يونسكو أسلوب الجران جينيرول في مسرحية «الدرس»<sup>(١٢)</sup> .

وسؤالنا الآن : ماذا نقدم الميلودراما للمتلقى ؟ وإذا ما اقتربنا من الميلودراما في صورتها الدرامية ، نجد أنها تقدم للمتلقى نوعا من (الكثارسيس) أو التطهير الشعبي ؛ أما في صورتها البورجوازية فهي تمثل القدرة على تحقيق المستحيل<sup>(١٣)</sup> . ويكون ذلك في إطار من التماثل المصحوب بالتححرر من الواقع ، على نحو يؤدى - كما يرى الراعي - إلى استخدام سلم للميلودراما . وقد كانت مسرحية «صديق الإخفاء» (إسماعيل عاصم) وعاء لاستنهاض المهمل بعد فشل ثورة عرابي ؛ كما كانت مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (فرح أنطون) إذاعة لاستغلال المهاجرين الأوروبيين لبلاد الشرق ، وبخاصة مصر . ثم تبعتها مسرحية «أسرار القصور» (عباس علام) التي وصلت انغلات الطبقة الوسطى من وصاية الإقطاع ؛ كما كانت مسرحية «الهاوية» (محمد تيمون) مجالا لطرح مفهوم الحرية عند جيل من الإقطاعيين . وعاجت مسرحية «الدبائح» (أنطوان بريك) مشكلة الزواج غير المتكافئ بين المصري والأجنبي . وكانت مسرحية «أولاد الفراء» (يوسف وهبي) فرصة لطرح الصراع من أجل الوصول إلى قمة للمجتمع . أما مسرحية «شفقة للإبحار» (فتحي رضوان) فتحدث - لأول مرة - عن الثورة الاجتماعية الشاملة ؛ كما أتاحت مسرحية «الدخان» (ميجائيل رومان) الفرصة لطرح الثورة للمستحيلة ؛ وجاءت مسرحية «أنت الل قتل الوحش» (عل سالم) لتثبت أن الفرد لا ينفذ أمة ، وأن الشعب لا بد أن يكف عن عذبة البطل .

وقد استجبتا لدهوة ألحت علينا ، وهي امتحان الميلودراما المعاصرة (وقد قصرنا أمثلتنا على أعمال نجيب سرور) ، لا من خلال ما نكرره من أبية ، ولكن من خلال ما نستحدثه وتورده من أسية . وقد استعنا في ذلك بنقاط أربع ، هي حسب ما نرى :

١ - تعديل مركز الحبكة (في مسرحية «ياسين وبية» ؛ بنية ضحية بريشة ؛ مطلب للبشاش ، ولكن هذه الحبكة ثانوية ؛ فبنية طعم ، في حين أن ياسين هو «البطل» العمل للمسرحية) .

٢ - إدخال بطل إشكالي متناقص (ياسين المنفصل عن المجموعة ، المنقسم في ذاته ، المعبر عن طبقة يتنصص إليها بالدم وليس بالمفكر ، الواعي لعوامل تغييب الوعي ، يعد نمطا لهذا «البطل») .

أما في النص السروري فإن السية المسرحية في أوبريت ملك الشحاتين تدور على النحو التالي : تبدأ المسرحية بأعباء الكورس والمغنى ( موكب ذكر ) .

يظهر هاتان :

عالم « أبو مطوة » ، ملك الحرامية .

عالم « أبو دراع » ، ملك الشحاتين ( ثم يوضح نفوسه والمناظ ) .

وتنتهي المسرحية بأغنية من المجموعة ، بعد طرح صيغة استفتاء شعبي : يظهر عالم متلاحم ، لحمة أصاني الصبر ، وسداه الاحتمال والمحاطة حل الوطن . في الإجراء الأول ، يقسم النص إلى مقاطع ، دون الالتزام بما هو مدون من قبل في النص المطبوع ( ثلاثة فصول وسبعة مآظر ) . وتوقف عند المواجهة الأولى : ألا وهي حادثة النشل ؛ وبعد ذلك يبي التماذج التمثيلية التي تتم فصل حول المعنى .

( انظر شكل ١ قبل قراءة النموذج )

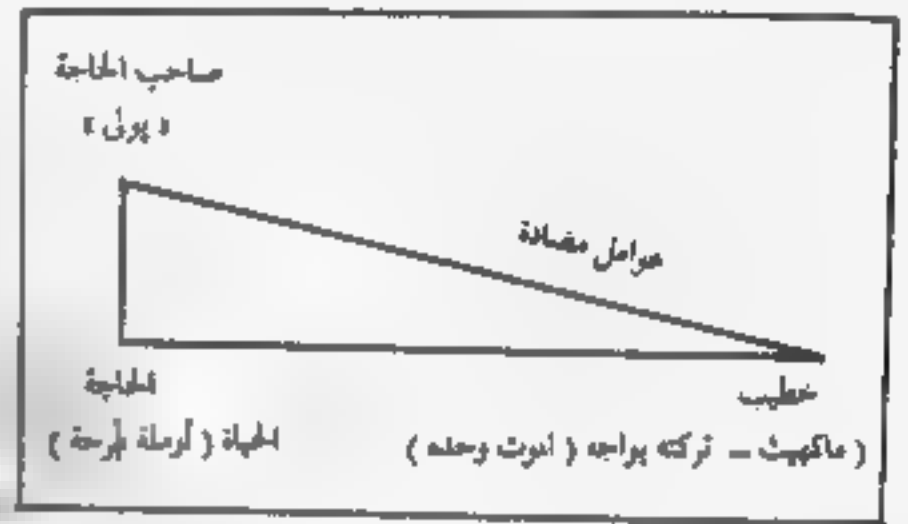
قراءة النموذج : يشير النص إلى صور الاستغلال المنظم ، الذي يقع على الوطن . ويحل جورج دور وجه من وجوه الاستغلال ، أي المرسل منه ؛ وهو الطرف الأول في محور المعرفة . أما الطرف الثاني ، فهو المرسل إليه ، الذي يتضح أنه التحالف بين جماعة للتضامن من أجل توطيد السيطرة .

أما أصحاب الحاجة ( أبو دراع + أبو مطوة ) فعلاقتهم بالحاجة ( شرعية العنف ) تتم من خلال محور الرغبة ، ويتم التعاون مع العوامل المساعدة ( ممثلو الاستعمار وأتباعهم ) من أجل الإبقاء على شرعية الأمور . وفي البداية ، لا تكون هناك عوامل مضادة ؛ ويتضح أن محور القدرة مزدهر وعحقق لعمايته .

يؤكد له أن سلامته الشخصية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسلامة المجتمع (١٥) .

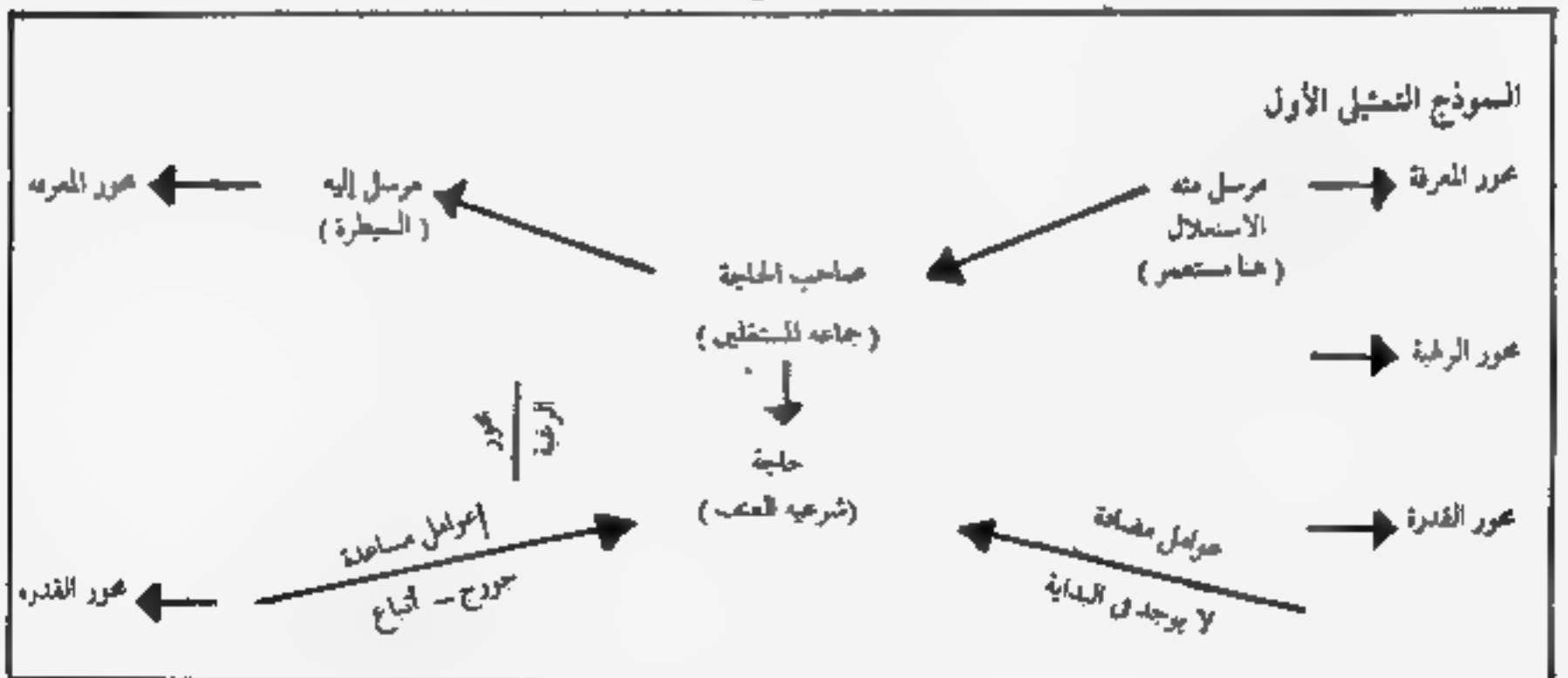
أما « بولي » ، الطلة المحورية ، أو الشخصية المضحية في السية الميودرامية ، فهي التصوير الساحر للطللة البرية ، التي كرسها التقاليد المسرحية في الدراما الرومانسية ؛ فهي تبنو فتاة ضالة ، ولكنها في الوقت نفسه تنفخ بأغنية « خطية القرصان » ، وهي الأغنية التي اشتهرت فيما بعد ، بعيداً عن مسرحية بريشت .

ونستطيع أن نوجز وظيفة « بولي » من خلال هذا المثلث السيكولوجي :



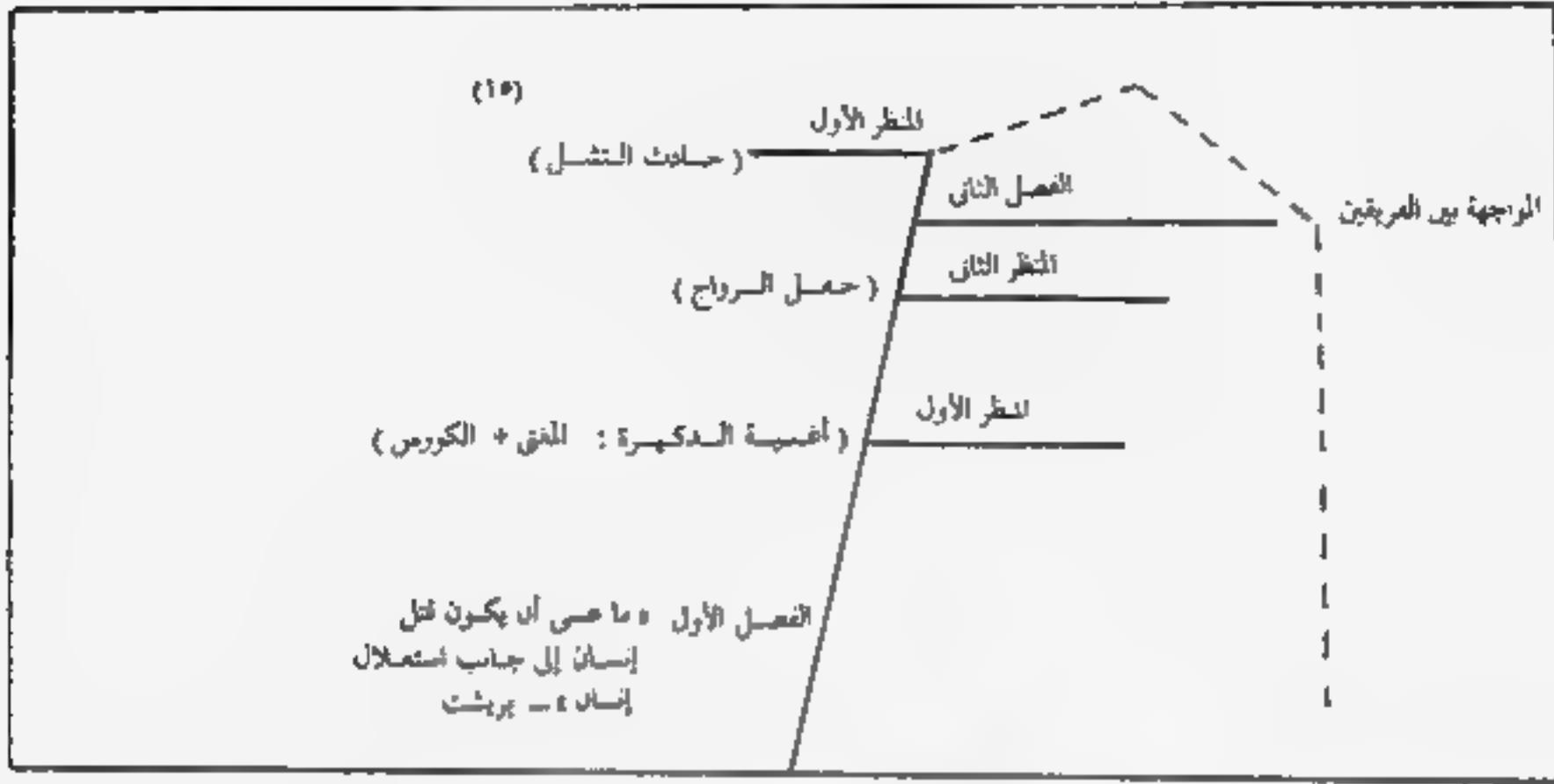
وبولي - صاحب الحاجة ، شخصية ميودرامية ، لا تعكس أي صراع بين المثالية والسوقية اللتين تتأرجح بينهما . وفي النهاية نجد أنها متعممة تماماً للوضع الذي وجدت نفسها فيه ؛ فهناك أمور أكثر أهمية من الحب ، وما دامت قد تمكنت من عصابة ماكهيت ، فهي لم تعد إذن بحاجة إليه ؛ ولذا لا تبدل جهدها لإمداده بالمال اللارم لرشوة الخارس ، والفرار من جبل المشتقة .

شكل ١





شكل ٢



شكل ٤



ولنصبح المواجهة التي بدأت عناصرها تتكون من خلال ارتباط « الماظ » ، ابنة « أبو ذراع » ، باللعن « أبو مطوة » ، فإننا نصل إلى الحدث الذي يجعل المقاطع المسرحية تتخذ شكلا تصاعديا ( القصة تشير إلى الواقع ) .

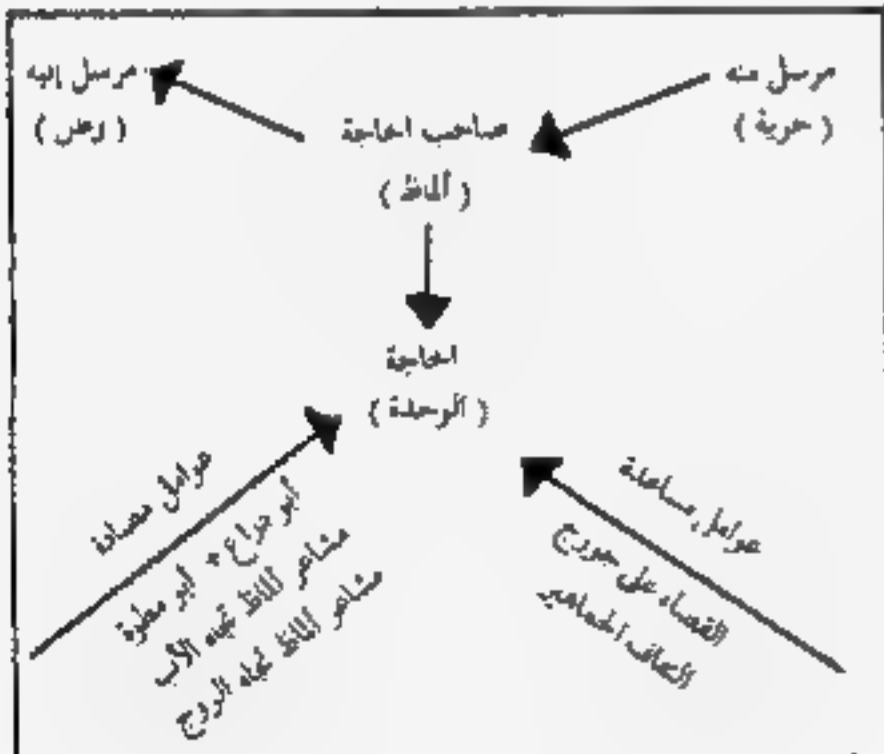
كما يوضح شكل ٢

أما النموذج التمثيل الثاني الذي تقدمه فهو وليد المواجهة التي أشرنا إليها آنفا ، ويدور على السحر التالي

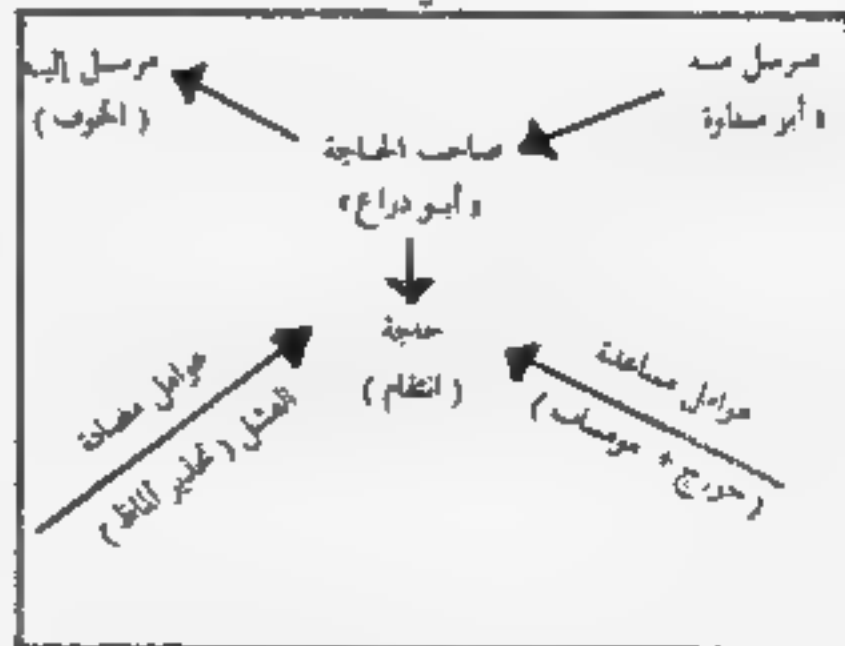
أخية : حللونا « الماظ » في الكاوبوي (١٧)

ثم نلق النموذج التمثيل الأخير :

شكل ٥

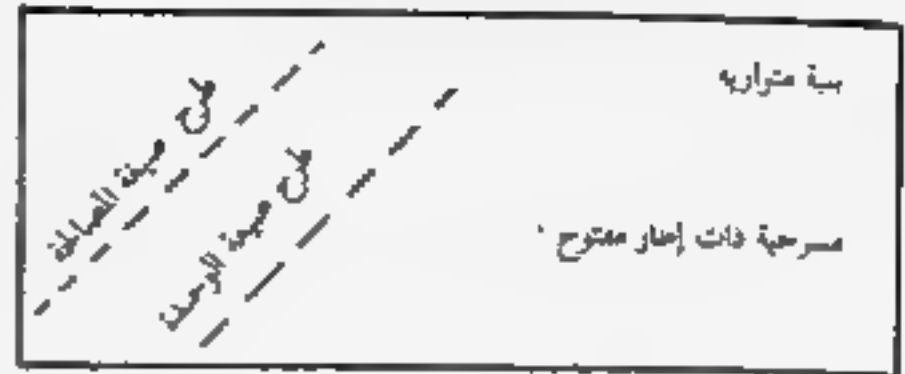


شكل ٣



المفارقة . يشل الخوف « أبو مطوة » ، وتستقر الأمور « لأبو ذراع » ، وتظهر فاعلية الماظ ، وتبدأ من هنا عملية الصعود من عالم القناع ، عالم المومسات ، إلى عالم البطولة :

وتنتهي القراءة البنيوية على النحو التالي :



فالبطولة عند يولي حل مردى ؛ أما عند ألباط فهي حل جماعي وفي إطار هذا الوضع ، نجد أنفسنا أمام اتجاهين متضادين ؛ أحدهما يقلل من المسؤولية الإنسانية ، والآخر يؤكد تحافها مع الشر .

وبنية المأساة تظهر هذا التناقض من خلال الصيغة التالية :

مذنب + عدم تحمل مسؤولية = بنية مأساة

أما بنية الميلودراما فهي كالآتي :

كبش فداء + عدم تحمل مسؤولية = بنية الميلودراما

إن الحقائق المعبر عنها من خلال إعادة الكتابة تظهر في علاقة إخطاء / كشف للمشكل . وفي النهاية نجد أن الشكل هو الذي يحدد المصنوع السيماني .

إن حفيظة العنف ، وحفيظة العذاب ، وحفيظة الشعور بالذنب ، تنصيح من التحقق التمثيل ؛ فعلم الجمال يطالب - بحق - الفكر الفلسفي بأن يصبح هنا من خلال عملية إعادة الكتابة ، ويطالب للحقيقة بأن تتجسد .

وتوضيحا للإجراء التيمي ، نعرض لتحليل بعض الموتيفات . ونستشف من القراءة ثلاث موتيفات هي : السلبية ، والعنف ، والضعف .

ذلك أن تعرف عمل ما بوصفه إعادة كتابة لمودج معين يحتم وجود التشابه مع التنوع ؛ بمعنى أن النص « ن » لا بد أن يحمل مكان النص « ن ١ » ، أو تصبح إعادة الكتابة تكرارا جامدا دون أي قيمة إضافية . ولكن ذلك لا يعني الحرية المطلقة في التعديل ، التي تصادر على تعرف النموذج المرجعي ، وتفسد عملية التوصيل . إن وجود حدود للتوبيعات يفرض وجود ثوابت .

ولذا سنميز عددا من الثوابت في السيناريو السروري ، وعن سبيل المثال الموتيفات التالية :

- ١ - سلبية ألباط وحضورها .
- ٢ - عتف ألباط وسيطرتها .
- ٣ - قمع ألباط لمظاهر الانحراف .

ولا يمكن الاستغناء عن إحدى هذه الموتيفات دون ضياع التلاحم السيماني وتوازن المورفولوجي للحكاية . فالموتيفة الأولى تقيم علاقات تصاد وتعويم مع الموتيفة الثانية والثالثة ، والموتيفة الأولى توضح الوعي الغائب لألباط ، الذي تعوضه الموتيفة الثالثة ، وذلك بإعادة هذا الوعي والعمل على استثمار قاعدته . من هنا ينشأ توازن في العلاقات نشير إليه كالآتي

$$م^{(١٩)} = موتيفة^{(١٨)} \approx م^{(١٧)}$$

ب - أما الإجراء التيمي فيرجع إلى وجود قصية كنائية أساسا في المرحلة الأولى ؛ إذ إن هذه الأخيرة تلجأ - من أجل بناء غداج تمثيلية أو وقائع بنائية - إلى المعنى على الأقل ، لتمييز أنماط العلاقات التي تبدو من خلال الإجراء البيوي .

لذا يتبع تحليل الأبنية المسرحية بدراسة تيمية ( البعد المرجعي الذي يتجده الإجراء الأول ) ومن ثم ، فلا بد من دراسة تزامنية وأخرى تعاقبية ( ما دامت الحكاية تمثل كلا ، وما دامت التيمة تعتمد على محوري الترابط والاستبدال ) . أما التركيز على الموتيفات فيشأن من خلال الاهتمام بالتيمات ؛ فمن خلال التيمات يتقابل حطان لمعنى الموتيفة ؛ الخط الذي يحددها وظيفيا في الحكاية ؛ والخط الذي يضعها سيمانيا في تقاليد المعنى ؛ والتشبيكات على الموتيفات من شأنها أن تجعل الشخصيات أنماطا ؛ وهذه الأنماط تظهر المحتوى وتوضحه مع الغلالة - الشكل ، فيكشف الشكل ويكشف المعنى - المحتوى

وبوسعنا القول إن التيمة التي تتظم تلك الشحنتين هي تيمة الخطيئة في طريقها نحو البطولة من أجل اكتشاف الهوية ( وهي تيمة رومانية في الدرجة الأولى ) . ولكن هذا الاكتشاف ( وهنا وجه الاختلاف ) لا يتم من خلال إطار العفيلة ذات المفهوم الميكانيكي المبني على المصلحة ، ولا من خلال العفيلة الكلاسيكية المعتمدة على شهامة البلاء ، ولكنها تيمة معتمدة على العفيلة الشعبية ، المنبئة على سمات شرقية صرفة .

فالمصلافة: ألباط > زوجها هي علاقة احترام وخضوع مؤقت . أبوها

أما العلاقة يولي - ماكهيت فعلاقة نذ

وتيمة البطولة عند ألباط تتمحور أمام وحدة المصير على نحو يجعل ألباط تتسلق بالحرية بعد ما بذلت من أجلها ، وتحاول إيقاد الوطن ، وحث المصير ، والسعي لتضامن الشعوب . أما المواجهة ( سيد / قاتع ) فإنها تحمل في الإطار الشرقي الذي يدعى المصعب في البديية « عشان ما نعمل ونعمل - لارم بطاطي » (١٨) ، ثم ينفض على العلو بعد ذلك .

وهنا يظهر التناين بين النص البريشني والنص السروري .

إليها في بداية بحثنا ، ألا وهي : تعديل مركز الشبكة ، والبطل الإشكالي ، والصراع الاجتماعي ، وأخيراً الإطار المقترح للمسرحية ، قد تحففت جميعها في أوبريت ملك الشحاتين ، وإن كنا نلاحظ بعض الصعف في بناء الشخصية المحورية ، التي لا تبدو إشكالية ، بقدر ما تخشت في « بطل » ياسين وبيبة .

وفي الختام ، نستطيع أن نقول إن أوبريت ملك الشحاتين قد خصصت لإجراء تحليل بقصد رصد أبنيتها المتغيرة ، وهذا ما أدى إلى الاهتمام بالشكل من حيث الرغبة في إثبات استمرارية هذا التيار الميلودرامي ، وإمكانية استغلاله الاستغلال الذي يسمح بإيجاد صيغة متوافقة بين رغبات المستهلك العريض والشكل المسرحي المناسب . وإننا نرى أيضاً أن النقاط الأربع التي أشرنا

## الهوامش

(٩) Adorno, Th. W. La Philosophie de la nouvelle musique, trad. Hidenbrand, H. et Lindenberg, A. Paris, Gallimard, 1962. p. 44

(١٠) يمكن أن يتمحور حول مفهوم الكلتاريس كل تاريخ المسرح ، سواء لتثبيت هذا المفهوم أو لإدانة ذلك لأنه إما أن يطلب من المسرح أن يكون متعة وهدية ، وإما أن تلام الكلتاريس على أنها « تآثر رقي » لا يدم أكثر من الإيحاء الذي لوجهه ... شعبة جديدة ، تتمدد يذرف بعض الدموع ، ولا تؤدى إلى أبسط فعل إنساني . ( روسر ) .

وي أن المفهوم يتنمى إلى مجالات الاستقبال أو التلقي دون الكلتاريس تصبح أدلة إيديولوجية وأنتروبولوجية أكثر منها أدبية ومسرحية . ويرى جوتيه أن لرمطو ، فهم الكلتاريس على أنها وسيلة للتعلم من خلال المصاحبة النهائية - التي تشدها الدراما خصوصاً ، وتشدها جميع الأعمال الشعرية ( إضافة قراءة بوليفيا لوسطوسة ١٨٢٧ ) . أما برشت فإنه يدين الكلتاريس بشكل متجمل ، إذ إنه يرى فيها اختراقاً إيديولوجياً لمصنوع .

Pavis, P op. cit. p. 37

(١١) حل الراعي : مسرح الدم والدموع ، هدد نحاس ، مطبوعات الجديد ، العدد ١٦ يناير ١٩٧٣ .

(١٢) نفسه ، ص . ١٠٢ .

(١٣) نفسه

(١٤) بريشت ، ب . أوروبا بثلاثة مبيعات

(١٥) نجيب سرور ، أوبريت ملك الشحاتين ، دار الثقافة الجديدة ، سنة ١٩٧٧ ، ص ٧٠ .

(١٦) نفسه ص . ١١٠ .

(١٧) نفسه ص . ١٠١ .

(١٨) نفسه ص ٨١ .

(١٩) يدعو فيروفسكي الموثقة « الدورة السردية » ، في حين يرى بروب أن الموثقة تتحلل في أثناء عملية التحليل ، وأن « الدورة السردية » التي تنتمي إلى المصنوع ، وأهمية للعبية . ويوافق برهون عن نتائج بروب ، ويخلص إلى مثل فيروفسكي في اكتشاف الثوابت الأساسية لنص ، ويحو إلى تفصيل طرح التناول حل الأشكال دون المضمون .

(١) أنير سلامة : المسرح الإقليمي ، فصل أول ، العدد ٣ ، للجلد ٢ ، أبريل - مايو - يونيو سنة ١٩٨٢ ص ١٧٧ .

(٢) Baudrillard, J. : Modernité in Encyclopedia Universalis, t. II p. 139 - 141

(٣) من اليونانية ميلودراما ، أي دراما + غناء . الأصل : بداية القرن السابع عشر في إيطاليا . في البداية كانت الميلودراما مسرحية تستخدم الموسيقى للتعبير عن تأثر شخصيات صامتة ( يحماليون لروس سنة ١٧٧٥ ) . إنها - كما يقول جان جاك روسو : « نوع من الفدرا تتابع فيها الكلمات والموسيقى بدلاً من أن تتزامن ، وحيث تبدو الجملة المنطوقة كما لو أنها تعلى عنها الجملة الموسيقية » . ( مقتطفات من ملاحظات على الست الإبطال السيد الفارس جلوك ) . ثم منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى اليوم ، تعد الميلودراما دراما أو مأساة شعبية ، غالباً ما نكتة تشوا ... والكلتاريس ( أي التطهير ) متاح للجميع ... الجوع كتيب ومتوتر ، ومتأثر بالرواية السوداء في إنحسار

Pavis, P Dictionnaire du Theatre, ed. Sociales, Paris 1980, p. 243.

(٤) Pizerecourt, G كولينا أوامنة الأسرار سنة ١٨٠١ ، مسرحية مستغل كثيراً من عناصر عيون الفرجة والديكورات المحيطة ، وتحول دمج حوس الترميز والفانتازيا ، مع مجموعة من التفصيلات الواقعية

(٥) Arriote, La Poétique, trad. R. Dupont - Roc et Y. Lalot, Paris, Seuil, 1980 chap. 15 p. 99.

(٦) Lettre de Schiller a Goethe 26 dec. 1797

(٧) Hegel, Encyclopedie des Sciences Philosophiques, t. I La science de la logique, trad. B. Bourgeois. Paris. Vrin. 1970 p. 302

(٨) Staiger, E. La Poétique

# عناصر الحداثة في الرواية المصرية

فردوس عبد الحميد البهناوى

ربما يبدو من غير المألوف أن تجمع عناصر الحداثة والخلود في عمل أدبي ، خصوصاً بعد ما بدا من زوال قيمة كثير من أعمال الأدب التي انتسبت إلى اتجاهات أدبية متعاقبة في العصر الحديث . ووجود عناصر الحداثة أو المصرية في العمل الأدبي يعنى أنه يتصف بخصائص تولدت عن النزعات الحديثة في الأدب . وقد يصعب الحكم على خلود تلك الأعمال المعاصرة قبل مضي مدة زمنية طويلة ، على أن خلود الأدب هو بقاء قيمته بعد ما يمضى صاحبه ، أو عندما ينتفض عصره ووقته . لذلك كانت هذه الدراسة محاولة لتبين السمات الأساسية للأعمال الأدبية التي تلت النزعة المصرية في الأدب الغربي ، حتى يتم التعرف أسباب زوال قيمة بعضها . ثم يعمد الجزء التطبيقي من هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض ملامح الأدب الحديث وخصائصه في روايتين مصريتين ، مع الإشارة إلى السمات المخالفة لأسباب الروال ، التي قد تمنحها قيمة الاستمرارية والخلود .

ويستلزم استكشاف ملامح المصرية في الأدب الغربي تعريفاً مبدياً بما يقصد بكلمة « المصرية » ، كما وردت في الإشارة إلى بعض الاتجاهات والكتابات الأدبية في بدايات هذا القرن ، كما يستلزم التعريف باختلاف معاني وملايسات استخدام الاشتقاقات من هذا اللفظ في لغات الغرب ( مثل كلمة modern الإنجليزية ) . فلقد صاحب تغير المناخ العلمى والثقافى العام فى أوروبا فى هذا الوقت ظهور نزعات جديدة فى لأدب سميت تسميات اشتقت من هذه الكلمة . وتكرر استخدام أحد مشتقات اللفظ وهو modernism فى الدراسات النقدية ، للدلالة على حب الجديد ونزعة التحديث أو النزعة المصرية فى التأليف لأدبى ، ثم اشتملت الكلمة مصطلحاً نقدياً دالاً على هذا المذهب ، وعلى خصائص الأدب المنتمى إليه . أما كلمة modernity فهي تصف الزمناً التالى على هذه الحقبة ، كما تصف « حداثة » الأدب أو كونه عصرياً . وهى ترتبط بالحالة أو لوضع الذى تولد بعد الحركة الجديدة . وعلى هذا تتفيل الكلمة إحساساً بتغير العصر أو البيئة المحيطة بالمبدع - أى بالحداثة .

فى مقالات بعض المدعين والنقاد ، مثل إررا باوند ، وميرجييا وولف ، واليوت ، وچيمس ، ولورانس ، وجويس ، التى تهاجم الخلق الأدبى البى لا يراعى الشكل العلمى المفهوم الجميل ، وتطالب الكتاب بعدم الاستطراء للعمل فى الوصف الروائى ، والاقتصاد فى طول العمل الأدبى حسب مقتضيات الوحدة الجمالية والفنية للعمل . كتب هنرى جيمس مثلاً فى

وقد شاع الرأى بأن حركة التحديث تهدف إلى قطع الصلة بالناصر فى الكتابة الأدبية ، وإلى البحث عن أشكال جديدة من التعبير فى الأدب ؛ لأنها جاءت رد فعل لأدب القرن التاسع عشر ، الذى استقر على الواقعية والطبيعية ، واعتراضاً على بعض نماذج من كتابات هذا العصر ، مثل كتابات أرسولد بييت ، وجالرويردى ، وهـ . جـ . ويلز . وقد بدأ هذا النقد

في معارك الحرب . ولكنها قد خففت بعد ذلك مساحة فكرها جديدا متأهبا لتقبل الثورة الصية والأدبية ، بعد انهيار لقيم والمتفئات السابقة على الحرب .

وهكذا كانت بداية العشرينيات هي فترة ظهور كثير من الأعمال الأدبية البعيدة كل البعد - شكلا ومضمونا - عن اقتراحات القرن الماضي ومسلماته في الفكر والفلسفة ولعن : مثل رواية لورنس نساء عاشقات (١٩٢٠) ، وقصيدة الأرض الحراب لإليوت (١٩٢٢) ورواية هورستر الطريق إلى الهند (١٩٢٤) . كذلك فإن تجمع أعداد كبيرة من الأدباء في باريس في هذا العقد ، ممن أعلنوا رفضهم لقيم الحضرة العصرية التي كشفت عن وجهها القبيح في الحرب ، وفي القسوة على العمال في المحتللات الصناعية الناشئة ، وفي التشكيل بالشعوب المستعمرة بالعالم الثالث ، ساعد على حركة التأليف في هذا الاتجاه ، إذ كان دافع هؤلاء الكتاب تغيير هذا الوجه القبيح للثقافة العربية ، فنادوا برفض القيم الأساسية لهذا المجتمع وهذه الحضارة ، ثم حاولوا البحث عن قيم جديدة تناسب حضارة إنسانية حقيقية وسليمة .

فرض هذا المناخ نفسه ، على المبدع طبعاً جديداً للحياة ومن هنا كانت « الحداثة » هي المناخ الممتد بعد كل هذه التراكمات المعقدة ، وبعد ظهور النظريات الحديثة في العلوم والأدب والاجتماع ، التي سادت الأفكار حتى بعد فتور النزعة العصرية في الأدب ، والتي أثرت ومازلت تؤثر في الأدب والأدباء . ودرست بعد ذلك كتابات رواد ذلك التيار المعصرى ، وأخذوا هم ومن خلفهم يستمدون رؤاهم من الكتابات الجديدة لعلماء مثل فرويد وويليام جيمس في علم النفس ، وجيمس فريزر في تاريخ وتطور الأساطير والعقائد البدائية وتطورها ، وكيركجارد الوجودى ، وكتباته في الأخلاق ، وكتابات أينشتاين في النسبية ، وسوسير في علوم اللغة . وبدأت صغات الحداثة وعناصرها تتبدور وتتصنع في الأدب المعصرى ، كما أخذت المشكلات التي فرضها لمسح الحديث تؤثر على أدباء هذا العصر . ويمكن إيجاز خصائص هذا الأدب ، وبخاصة الأدب الروائى ، فيما يلى :

١ - أصبحت الرواية الحديثة لا تهتم بالبداية التقليدية ، فهي تدفع بالقارئ إلى الانغماس في التيار المتدفق للتحركة التي تحكيها ، والتي يمكن للقارئ أن يألفها تدريجياً من خلال الاستمتاع والربط بين الأشياء أثناء القراءة . ويكون نهاية الرواية غالباً مفتوحة أو غامضة ، تترك القارئ في شك من سيؤثر عليه مصير الشخصيات ، أو تطرح له احتمالات عدة لنهايات يختار من بينها ما يتصوره .

٢ - تحجب الروائيون استخدام الرواي شامل العلم ، الذي يتطعم على الأحداث ، واستخدموا مذهب سردية مشوقة ،

خطاب إلى أحد أصدقائه يصف الشكل الأدبي الذي لا يعجبه بأن مادته ليست سوى أحجار وقوالب طوب وديش من كل لون وشكل ، اختلطت وتكومت فإذا هي تكلمت نفسها تكديسا ، لتصير جميعاً ضحفاً متنوعاً بدون أى حيط واضح يمكن تتبعه ، وبدون تأثير بشائى محدد (١)

ولم يقتصر الذم على الشكل الروائى فحسب ، بل امتد إلى المضمون أيضاً ، فنقول فيرجينيا وولف عن أعمال جالرويردى ، إذ ترى أن الشكل ذاته يفقد هؤلاء الكتاب إلى مضمون أجوف وزائل ، يحلو من عناصر حلود الأدب : « إنهم يكتبون عن أشياء غير مهمة ، ويبدون الجهد والصنعة المائقة ليجمعوا الأشياء الناهية والرائلة تبدو كما لو كانت حقيقية ودائمة » (٢) . ويؤكد هذا المعنى أن أهداف النزعة الجديدة هي لثورة على القديم ، كما يعكس روح العدوانية على أدب هؤلاء الكتاب

وكانت قد ظهرت في مستهل القرن العشرين بعض المؤلفات الأدبية التي تأثرت بالشعر الرمزي ، فجاءت مخالفة تماماً لما سبقها من كتابات ، ولذا وصفها النقاد بالجدية والمعاصرة (٣) وكان الملاحظ أن هذه الكتابات تعكس حساسية جديدة تجاه الحجاب الحية ومشكلاتها . وهي وإن كانت لا ترقى بمجموعة موحدة من القيم الجمالية أو الشروط الفنية ، ولا تجسد أهدافاً أدبية واضحة ، إلا أن هناك تشابهاً عائلياً بينها ، كما إن كتاباتها ركزوا نقدهم على امتداح السمات المخالفة للقديم في أدبهم ، وعلى إبداء إعجابهم بهذا الأدب الذي أثبت أنه ابتداعى ونجديس في الشكل والمضمون . ثم توالى ظهور الأعمال الأدبية المشابهة من كتاب مثل فرجينيا وولف وهيمسجوى وجرتروود شتاين ، وبعض أعمال لورنس . وأخذت الخصائص الأدبية التي تميز هذا المذهب تتضح في كتاباتهم : مثل معجم هنرى جيمس بكلماته التي تلمح ولا تصرح ، وتراكيبه اللغوية المعقدة ، والبناء المعسوى لأعماله ، وكذلك الملاءمة الصحيحة بين المصنوع والشكل ، أو العاية والوسيلة ، باستخدام الكلمات بدون زيادة أو إطناب حتى لا تكون فاقدة لملائمتها ، أو غير متصلة بالموضوع .

ولا أريد أن يفهم من هذا أن غزو هذه الحركة للقديم كان سهلاً أو ميسراً ، فلو قد وقعت تحت مؤثرات عدة بدت أحيانا عوامل دفع أو إعاقة . لقد هدأت نزعة التجديد أو كانت تتوقف بعد منتصف العقد الأول من القرن بسبب محاكمة أوسكار وايلد . كما أن بعض كتابها ( مثل جيمس ، وكوبراد ) عانوا من برود استقبال أعمالهم ، وعجز القراء عن فهمها ، فكان جيمس يعمر حتى عن أن يجد ناشراً لأعماله . وكان قيام الحرب العالمية الأولى ذا تأثير سلبي على هذا الأدب في بادئ الأمر ، لأنها حولت انتباه الناس عن الاهتمامات الأدبية إلى السياسة ، وتسببت في تشتيت الأفكار وفي قتل كثير من رجال الأدب الشبان



متضارب ، وبدا واضحا أن جمهور القراء يجد صعوبة في تلقيه ، فراح آراء المنظرين للعصرية ( بما فيهم بروسست Proust وجورجيو جوشي Josipovici ) تردد أن هذا الأسلوب الجديد في السرد يتطلب نوعا جديدا من القراء ، من قوى الخس القدي المرهف ، ومن قوى الدهن الشط . وكما قال بروسست : « إن كل قارئ يمكنه أن يرى نفسه في العمل الفني » . ورأي بعض المدعين<sup>(٥)</sup> من العصريين أنه لا ضرورة للترجمة الحرفية للحصول على التلقي ، أو فهم جزئيات العمل الروائي ، ولكن يمكن للقارئ أن يذلل الحسد في مواجهة التلقي الكلي ( أو الإحساس بالعمل ككل ) ، لأن اللغة ليست أداة توصيل فقط ، وإنما يفصد بتشكيلاتها أيضا إثارة وهي معين لدى القائل والمتلقي .

وبصفة عامة يمكن الإجمال بأن العصرية لم تكن حركة فلسفية أو روحية مدروسة ، بل كانت تمثل حساسية جديدة تميزت بالوعي بالذات ، والرغبة في الاستكشاف ، والتجديد في الشكل والمضمون الأدبي ، كما أنها لم تكن بتحديد مفهوم خاص جديد لوظيفة الأدب . ولأنها جاءت أساسا رد فعل للتفهم ضد عركت بأنها تيار يسعى إلى تحطيم القواعد الفنية المألوفة ، وإلى الخلط بين طرق وأساليب فنية عدة ، تجسيدا لتزعة الانطلاق والتحرر الذهني ، ورفض القيود تعبيرا عن الحرية والميل الفردية .

ويجدر التنبيه هنا إلى نقطتين مهمتين :

أولا : إن الحركة العصرية التي بدأت ثورة على الواقعية لم تكن لتقتضي تماما عليها ، ولم تستطع أن تعمل على المذهب الواقعي في الأدب ، فلا يمكن قبول بعض الآراء القائلة بأن الواقعية توفقت أو فقدت فاعليتها في النصف الثاني من القرن العشرين ، لأنها في واقع الأمر تطورت ولم تنته .<sup>(٦)</sup> وتعددت الآراء حول معنى الكلمة ، حتى اختلف معناها من شخص إلى آخر ، ومن وقت إلى آخر ، فخرجت عن المفهوم الضيق القائل بأن الواقعية هي انعكاس طبيعي لكل ما هو موجود في الحياة . وكان ادعاء العصريين أن الظاهر الذي تغلده الواقعية ليس هو حقيقة الإنسان ، وأهم يمثلون الحقيقة reality وليس الأمر الواقع realism ( وبذلك يقتربون من الحقيقة أكثر من الواقعيين ) - كان حافزا للواقعيين للبحث عن أساليب جديدة أكثر ثراء في التعبير الواقعي .<sup>(٧)</sup>

ثانيا : إن ازدهار النزعة العصرية لم يستمر سوى عقدين - العشرينيات والثلاثينيات . لكن هذه النزعة حصصت للتقسيم ثم الهجوم بعد الثلاثينيات في فترة ما عرف باسم ما بعد العصرية . بدأ انتقاد العصرية عندما وجه بعض النقاد لوم للعصريين لرفضهم أو مشلهم في الانخراط في المسائل العامة ، وعدم اهتمامهم بالسياسة<sup>(٨)</sup> ، وبأنهم يوجهون لدهم للخاصة من القلة المختارة أو الصموة . ولم يقتصر النقد على موضوعات

نظرة وجهات نظر متعددة ، وتعبير عن علم محدود بالحقائق ، أو إدراك معرض للخطأ ، فنجأوا إلى طريق جديدة في السرد عن طريق الشخص الثالث ، والزمن الماضي ، أو طريقة الاعترافات الذاتية ، أو مثلها فعل جيمس الذي استعاض عن الراوي بما يوصف أحيانا « بالذكاء المركزي » ، أو « الوعي الموحد » ، أو « وجهة النظر » ، ومعناها العين أو الإدراك أو الوعي لدى شخص واحد أو أكثر عن الشخصيات ، وتري من خلاله أحداث الرواية ومواقفها ، خارجية كانت أو داخلية .<sup>(٩)</sup>

٣ - احتفى الترتيب الرمزي المباشر للمادة الروائية ، وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرا من الإشارات المتقابلة أو المتتالية للأزمنة المختلفة . كما أصبح الكاتب يتنقل في سرده بين الماضي والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية لروايته

٤ - استعمل كتاب الرواية العصرية من الزيادات السردية التي ليس لها مهمة في العمل الروائي ، والتي قد تتلوق بموضوع الرواية إلى السداجة أو الميل إلى الوعظ ، وأكدوا ضرورة قيام العمل على الوحدة الجمالية متماسكة ، والبهاء الفني المتناسق واستعاضوا عن الاختصار في السرد بطرق بديلة للترتيب الحملي ، ولتحقيق وحدة البناء ، مثل التلميح ، والتكرار ، واستخدام « المؤثرات » والصور والرموز المتنوعة . وأصبحت هذه الصفات الجمالية في الرواية تحدد بتعبيرات جديدة ، كالإيقاع ، أو التماسك الفني ، أو التوازن بين الأنماط الفنية

٥ - استخدام بعض الأدباء الأسطورة لتفسير تجربة الإنسان ، ولتعميق معنى العمل الأدبي وإعطائه أصداء من المفردات تزيد من قيمة الموضوع .

٦ - اهتم الفن الروائي بالشعور الداخلي والباطني وغير الواعي للإنسان ، ولجأ إلى تصوير نشاط العقل الإنساني ، وإلى تمثيل سبيل الشعور الداخلي للشخصية بدلا من تصوير العالم الخارجي . ومن هنا تقلص حجم الأحداث وبجائها ، عما كانت عليه في الفن الروائي التقليدي ، أو بدت غامضة ، أو تلاشت تمام كي تفسح المجال للتحليل والتأمل والتخليق في عالم الحلم والاستبطان ، وخصص الدوايع للكشف عن تعقيدات الشعور الإنساني ، وتصوير تيار الشعور داخل عقل الإنسان .

٧ - قل الاعتماد في المادة الفنية على الوحي أو الإلهام أو التزعة التنفائية في الفن ، فسادت المكان الحديث مصدرها إدراكه لإنسان وتجربته الذاتية . ولذلك انعدم التأكيد والتركيز على التجربة المشتركة ، ودخلت في مواضيع الرواية تجارب شخصية وفردية خاصة . وتولد من هذه النزعة الإحساس بالذات ، فكان لذلك دوره في ظهور الأفكار الغريبة عن الحياة الفكرية المألوفة كموضوعات للأدب ، وفي غرابة التراكيب واستخدام اللغة . ومن ثم برزت صعوبة هذا الفن الروائي بما يحويه من غرابة وفكر

ذلك الأدب ، بل تجاوز ذلك إلى الأسلوب المعنى ؛ فيقول جرهام جرين محددا من أسلوب الرواية الذاتية التي فشلت في أن ترى الإنسان داخل المجتمع أو جزءا من التاريخ ، والتي تعبر عن رؤية ذاتية وقاصرة :

لقد لجأ الروائي في الرواية الذاتية إلى التنقيب في طبقات الشخصية الإنسانية ، ولكن في غمار عمليات الحفر والتنقيب هذه فقد انسلخ (الروائي) بعدا آخر ؛ فلهذا احتجب عنه وبمستنح عليه العالم المرنى ، مثلما غاب عن العالم الروحي<sup>(١٠)</sup>

واستمر هجوم النقاد المتساهلين للعصرية Anti-modernists<sup>(١١)</sup> بعد ذلك إلى أن أصبحت هذه الحركة تاريخيا في الخمسينيات ، بعد أن فشلت تأثيرها بوفاء معظم المؤسسين لها ، وبعد أن فشل أتباعها في وضع نظريات جديدة لهم الكون والحياة والأدب ، لتحل محل ما هدم من نظريات .

ولعل أهم أسباب اضمحلال المذهب المعاصر ثم اندثاره<sup>(١٢)</sup> أن المعاصرين أنفسهم رفضوا كل القديم وحجزوا من رؤيته البديل الصحيح لما رفضوه ، فتركوا المجال مفتوحا لكل من رأى رأيا ممن حدهم . وانتهى بهم الأمر إلى الاندماج مع مذاهب التجريب والإغراب التي خرجت من تحت هياكلهم : كالرمزيين ، ومدعى سيطرة الشكل في Formalists ، ومن بحثوا عن التناقضات وعدم استمرارية الحوار وتقطيعه ، أو الإغراق في الغموض ، وأصحاب التأليف حسب منطق اللا معقول . وكذلك من ركزوا على استخدامات اللمة مثل استعمال المجاز والتكسابة metonymic والاستعارات metaphors ، ومن همسوا إلى المغالاة في خلق الأساطير mythopoeia .

ولقد نتجت هذه التناقضات عن كثير من الاتجاهات والظواهر التي احتلت الساحة الفكرية منذ ظهور التيار المعاصر . وأول هذه الاتجاهات أن المعاصرة قلبت المفاهيم الراسخة عن الإبداع الأدبي حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأهمها المفهوم الثابت من أفلاطون حتى ذلك الحين ، القائل إن الفن تقليد لما في الحياة ، وأنه استجابة لها . فالص - كما هو معروف - يقول الحقيقة عن الحياة ، ويسهم في إثرائها وتحسينها ، بأن يجعلها أفضل ، أو يجعلها محتملة . وعندما جاء أوسكار وايلد بفكرته المحالفة بأن الحياة تقلد الفن ، قلب هذا المفهوم التقليدي رأسا على عقب ، وقال إن الفن يقلد الفنون الأخرى وليس الحياة ؛ فكانت لفصيدة مثلا لا يبنى شعره على تجارب الحياة ، ولكن على تجارب شعراء آخرين . وكان بعد ذلك الاتجاه الخطير إلى الفصل بين الأدب والحياة

وكان لظاهرة حلول العلوم الإنسانية الحديثة محل الفلسفات التقليدية القديمة تأثيرها المدمر بمقدان الإحساس بأى ثبات في

الكون ؛ فتم نسف الإيمان بأى قيمة مطلقة . وعندما انهار أسلوب التفكير القديم والتصور السابق أن الكون مبنى على نظم معهومة ، صاع رمن الحقيقة المطلقة . كان ذلك الانهيار بسبب فكر مجموعة من العلماء والمفكرين ، منهم أينشتاين الذي هدم إحساس البشر بانتظام الكون ومحدوديته ، وأنه إدراك الإنسان لأهمية كوكبه - الأرض . أما ماركس فقد هدم الإحساس بشات مؤسسات المجتمع الدينية والخفية ؛ فانهار النظام الأخلاقي القديم . وهدمت كتابات فرويد مكشورت النص البشرية ، وكشمت عن صراعاتها الرهيبة التي جعلت الموصى داخل الإنسان . وكذلك فعلت كتابات جيمس فريزر ، وخاصة كتابه الفصحى الذهبي . ولهذا ذاعت أفكار تجمع بين أرفع التصورات وأدناها ، مما يند عن الإنسان البدائي ، وفوضى العقل الباطن واللاشعور .

أما تدمير الإيمان بمافه فكان أظف ما تمخضت عنه هذه الاتجاهات . ونظرا لحاجة الإنسان إلى الإيمان بأى شيء بديل ، فإنه سمح للقوة المنظمة في صورة الدولة أن تحمل محل الإيمان الصانع وتمسكت الديانات الجديدة ، ممثلة في مختلف أشكال السلطة ، من أن تدمر ما بقي من روح الإنسان . وتم الخلط بين حياة المادة وحياة الروح ، إلى أن بدأ البعض يدرك الحقيقة ويدعها :

عندما تخلص الإنسان الغربي الحديث من روابطه الأساسية ، وحرر نفسه ، كان قد فقد ربه . ولعل هذه هي المأساة الحقيقية ؛ إذ إنه لو كان ما يزال يتوجه إلى الله لاستطاع أن يحتمل أن يعيش وحتى أن يأمل في الأرض اليابس - العالم الحديث . ولكن الحقيقة المروعة أن كثيرين ممن يعيشون الآن يعتقدون أن الله قد مات . وإن كنتم لا تدركون ذلك ، فإنكم تدمرون القليل من رفاقكم . ونتيجة لذلك أصبحت الحرية عند الإنسان الحديث عبثا لا يقوى عليه ، ولم يعد يحتمل عزله . وهو يشعر الآن أنه من المحتم عليه أن يجد وسيلة يتحرك بها في الاتجاه المعاكس ، أن يهرب ، أو أن يحسن وضعه هذا .<sup>(١٣)</sup>

وفي عالم الأدب توالى وتدفع النظريات الأدبية التي ظهرت في اتجاهات عدة ، واحتطت لها خطوط فكرية ونظرية وتطبيقية مختلفة ، عبت الصورة غير واضحة في أذهان الأدباء ، وعانوا من الحيرة بين الجديد والقديم من الموضوعات ، كما حاروا بين إعانة تقييم القديم وملاحقة الجديد . وأعقب ذلك غياب الاتجاهات المعروفة في الأدب ، مثل الكلاسيكية والرمزية والرومانسية . وكذلك الإطارات التقليدية في التعبير ، فلم تعد هناك مناهج أدبية واضحة ، بل وجدت أفكار غير منطقية ، مثل فلسفات العدم والعبث ، وكتابات ييكيت وبعض الكتاب الأمريكيين من التأثيرين في الأربعينيات والخمسينيات واتبع

تغفل عنصر الفن في سبيل الانحياز أو الالتزام ، وتدعو إلى التشيع والتصارع .

كان أثر ذلك على النقد أن قضى على النقد الجمالي ، وانتشر النقد الذي يقوم على مباحث جديدة ، مثل التحليل النفسي أو الماركسي أو التركيب البنائي ، وكلها تركز على عوامل وأشياء خارج العمل الفني والأدبي ، وتستعملها لتبرير خصائص هذا العمل . وقد أسند هذا الاتجاه النقد ، وأثار الممارك بين النقاد والكتاب ، وأشاع الصراعات بين المذاهب المختلفة ، فكانت ضالة حجم النقد الجديد .

أما أثر هذه المعالاة في المذاهب النقدية على الأدب فقد كان إحداث بلبلة فكرية حيرت المبدع الذي كان يريد أن يستقر فكرها . وتلاشى بسبب هذا التصارع العكري الفن الأصيل وانتشرت تسميات حسنة ومبهمة للأدب ، مثل « الأدب الأسود » ، « الشعر المهموس » . وتعددت أنواع الرواية بتعدد المذاهب ، فكانت علمية وفلسفية وسياسية وواقعية اجتماعية . ومن هنا استفاد الأدب جهده في محاولات عقيمة للإلمام بحركة الإبداع المتناظر ، وفي مناهات التعرف على المذاهب النقدية . وكان رد الفعل لديه إما التمرد أو التشتت الذهني . وبصرف الأدب نتيجة لهذا التشتت والفرار الروحي من أدب الفكرة الجافة إلى أدب الإثارة ، فنشأت أنواع من الرواية البوليسية ، مثل روايات العنف والرهب والرواية التاريخية التي تهدف إلى الإثارة فقط . ولم يترك هذا التحبط وهذه المعالاة للأدب سوى الانغماس في التشاؤم ، مثلما ظهر في كتابات كافكا وجويس وبيكيت ويونسكو ولورانس وإدوارد ألبى .

بعد هذه الإشارة إلى الخلفية الحضارية والثقافية التي أثرت في الأدب الغربي الحديث ، وشكلت وجدان الأدب المعاصر ، يمكن تصور مناح « المحدثات » الذي يفرص نفسه عن المبدع الآن ، ويمكن أيضا تحيل المشكلات التي تحيط بالأدب في مثل هذا المناخ . وكما أن هناك مشكلات قد تكون مشتركة بين أدباء العالم جميعا ، فهناك بالتأكيد مشكلات خاصة بالأدب وبالأدب في العالم العربي ، الذي يعيش أزمنة العصر بعامة ، ويمر من واقعه الخاص في وطنه العربي كله .

وأول المشكلات العامة التي يواجهها الأدب في العصر الحديث هذا الانفجار الهائل في المعلومات والمعارف والعلوم وتطورها السريع ، الذي أصبح يشكل عبئا على إدراك الأدب ؛ إذ يسعى الفنان دائما إلى أن يدرس كل الظواهر حوله ، وأن تكون حساسيته هي حسانية العصر ، وتكون موضوعاته وأسلوبه ملائمة لروح عصره . ومن بين هذا التنوع في المعرفة أيضا هناك صعوبة البحث عن موضوع أدبي يشد انتباه القارئ ، ويصيف إلى تجربته .

كتاب فرنسا نيا بعد العصرية ( بعد الثلاثينيات ) أسلوبا في الكتابة رسموا من خلاله عالما يستعصى على التفسير ، يرون فيه أن حياة الإنسان عنة ، وضرب من العبث والجنون . وتواكب ذلك مع نروع الوجودية إلى تحرر الإنسان من أي سلوك إلزامي أو عريري ، واعتبار الحياة عبئا يعلى فيه الفرد من الخوف الدائم ، بدءا بلحظة الانفصال عن رحم الأم في الميلاد ، وانتهاء بالخوف من انفصال آخر عن هذا العالم بالموت . وأنتجت هذه الأفكار أدبا تميز أحيانا بالعبارة أو بالجلابية ، إلا أنه لم يكن ذا دلالة صحية أو سليمة

أما المذاهب النقدية فقد نشئت بين من يجذبون المضمون ومن يجذبون الشكل ، خصوصا عندما بدأ تنظير جديد لدور اللغة في الأدب ، بعد الاهتمام بفكرة سوسير Saussure عن اللغة ، وتفسيره الجديد لها ، ليس باعتبارها أداة ثابتة لتصوير العالم ، ولكن على أنها وسيلة مرنة تسمح بالخلق . وأدى تفسيره هذا ، مع تفرقه بين الاحتمالات اللغوية والبيان الفردي والأعمال الكلامية التي تطرحها وتقدمها اللغة في نص من النصوص ، إلى ظهور تيار البنائية في النقد ، الذي أخذ في الفصل بين اللغة وعناصر العمل الأدبي الأخرى ، مثل الفلسفة والشخصيات . الخ . كذلك أكد الناقد الفرنسي ريارت Barthes في فكرته عن النقد الحديث Nouvelle Critique أهمية الشكل ، حيث قرر أن اللغة هي أساس العمل الأدبي . ثم ظهرت نظريات نقدية متنوعة أقعمت على الأدب علوما أخرى تدخلت وفرضت نفسها عليه ، مثلما فعل من عرفوا بعلماء الاجتماع الأدبي ، أوهم النقاد الذين يهتمون بالأعمال الروائية وثائق اجتماعية ، ويدأبون على إرجاع كل ما في العمل الأدبي إلى المجتمع وظروف الكاتب الاجتماعية ، أو البحث عن الأصل الاجتماعي للأدب .<sup>(١٣)</sup> وانتشر مع هذا المذهب تأكيد العلاقة بين النقد وعدم النفس ، الذي جعل الناقد ينساق مع علم النفس عندما يناقش الحالة الذهنية التي ينشأ فيها الخلق الفني ، والذي أرسى نظريات جديده عن طبيعة النشاط الإبداعي .

لكن أخطر النظريات على الأدب هي النظرية الماركسية في النقد . وقد بدأت بلومها البنائية ، لادعائها أن الأدب يتخلو من أي اهتمامات بالمجتمع . كما هاجمت أنصار الشكل ، لأهم يركزون على الشكل ، في حين يركز الماركسيون على المضمون الاشتراكي للأدب . ثم راحت تنادي بأنه لا بد أن تكون للأدب مهمة اجتماعية وسياسية ( كما فعل أشهر نقادى الماركسية ، الناقد المعري لوكاش وأعضاء مدرسة فرانكفورت ) . كذلك أدانوا من أسموهم بالمعزولين ثقافيا ، أو « متقمى الصفوة » ممن لهم ميول أدبية كلاسيكية ، بسبب تقديرهم للأدب الإغريقي وأدب شكسبير . وكان هذا الفصل<sup>(١٤)</sup> بين فئات المثقفين أسوأ الأثر على النقد والأدب ، بشيئة لفكرة الواقعية الانحيازية التي

الرتانة ، وقد يبحث على الملل . وهو يفرض قيوداً عدة على الأديب حين يأخذ بأن الفن تصوير واقعي للحياة أو المجتمع ، على نحو يحدد دوره ، ويضيق مجال اختياره لموضوع . ومن حيث الأسلوب ، يعانى المبدع من رتابة الأسلوب الواقعي ، كما يحشى أن يعود المتلقي إلى قياس التجربة الأدبية على الواقع ، إذ يعزى الأدب الواقعي بمطابقة محتوى لعمله لشيء عي في الحياة ، وتقييمه تبعاً لذلك . وهذا يحد من حيال الأديب ، عندما يكون حرقه من مقابلة عمله بالواقع قيداً عليه .

ويرى البعض أن أكبر مشكلات الحداثة هي أن لأديب يجب في عصر وسائل الإعلام المتعددة ، كالإذاعة المسموعة والمرئية بجميع أنواعها ، في مواجهة الكتاب الأدبي . فمن حيث الخلق ، تطغى هذه الأدوات والمؤسسات على وقت المبدع ، ومن حيث التلقي تصرف القارئ عن الكتاب ثمة ، وقد لا يقوى الأديب على منافسة هذه الأجهزة في المجتمعات الغربية ، إلا أن طغيانها في المجتمعات المتطورة يعد طغياناً شاملاً . فهي مصادر إلحاح دائم على حواس المتلقي ، وهي مصادر ميرة وسهلة للتسلية والمعرفة . وقد جعل هذا نزوع المتلقي الآن إلى الأدب الخفيف أو المبسط . وتبرز مشكلة الأديب عندئذ إذا اتجه إلى إنتاج عمل أدبي عميق .

وكما أثرت هذه الأجهزة في الأدب ، أثرت كذلك في المجتمع والأسرة ، فجعلت دور الأسرة التربوي والتعليمي يتراجع ، لتحل تلك الأجهزة محله . ولذا فإن المفاهيم الجديدة التي بثتها في المجتمع قد أدت إلى تغير في العلاقات الاجتماعية والأسرية : كعلاقة الزوج بالزوجة والآباء بالأبناء . الخ . وينبع هذا لتغير في العلاقات الإنسانية والعائلية تغير في السمكيات ونظم الاجتماعية والدينية ، وفي الأخلاق بوجه عام ، وهذا التغير يستحث الأديب دائماً على أن يرصد هذه العلاقات والتغيرات ليصاغل معها ويحسن التعبير عنها .

وكما أسلعت فإن الأدب في المنطقة العربية يواجه مشكلات من نوع خاص . وإذا كان بعضها ليس له صلة مباشرة بالحداثة فإنه قائم . وأولى هذه المشكلات تعشيش الأمية في معظم مجتمعات العربية ، وشعور الأديب بأن قطاعات عريضة في مجتمعه لا تهتم بما يكتب أو لا تدرى عنه شيئاً . وربما كان قارئه من الخاصة لهم مشاغلهم أيضاً في غمار ظروف الحياة الحديثة ، فيتقلص بذلك الجمهور القارئ تماماً ، ولذا يشعر الأديب بالإحباط والعزلة

وتتصف بعض المجتمعات العربية كذلك بعدم الاستقرار الاجتماعي ، الذي يعزى إلى احتكاكها على مستوى الأفراد وعلى مستوى الدولة بعالم الغرب . وتتصف بعضها أيضاً بالتغير السياسي لسبب أو آخر . ولا يعطى هذا التعبير المستمر على المستويين الاجتماعي والسياسي فرصة للأديب للمعاشاة والمهم لكثير من الأحداث . فعندما تنقص ظروف قديمة تذهب رغبة

ولقد أثرت كذلك على الأديب سرعة إيقاع الحياة في مجالات أخرى غير العلوم والمعلومات ؛ فهذا الإيقاع السريع لا يسمح بالتأني أو بالتعمق ، استيعاباً أو خلقاً . فالمبدع ليس مطالباً بالعلم بما حوله فقط ، لكنه لابد أن يصمم ما يشاهد ، وأن يتعمق الظواهر ليستوعبها ذهنه الخلاق . وطابع الحياة الحديثة لا يسمح بذلك ؛ فآثر هذا الطابع على نتاج الأدب الذي اتسم بالقلق والتوتر والمعاناة . ويصعب البعض عن أسباب أخرى لهذا التوتر ، فيقال إنه قهر العلم الحديث ، وضيق الإنسان أمام الآلة ، وتهديد الحرب النووية ، وصراع القوى الكبرى ، وسيادة روح العنف والظلم ، وكلها أمور تؤرق أصحاب لوجدان المرهف من الكتاب والأدباء .

أما الانحياز إلى الفردية في التعبير الحديث فقد أدى إلى تفكك الارتباط في التعبير والخلق بين الفرد والآخرين ، فصاع الانصال بين المبدع والمتلقي . وربما يكون اللجوء إلى غرابة التجربة الأدبية وطرافتها يسدك الأديب لحجب اهتمام المتلقي ، لتبدو تجربته متميزة . لكن الأديب أيضاً يحشى أن تؤدي الطرافة إلى النفور . وهذا ما يجعل التوتر بين الخصوصية والعمومية (حق يمكن للقارئ أن يشارك في التجربة) قائماً بصفة دائمة . وهذا أصبحت محنة الكاتب المعاصر هي رفضه للمألوف من الأفكار والتجارب ، وعجزه أحياناً عن تكوين أفكاره بالبحث عن تجارب محل محلها . وأحياناً ما يخفق الكاتب ، بعد أن يلجأ إلى تجارب ذاتية جديدة في صميم هذه التجارب والتعبير عنها ، ومن ثم يعجز عن توصيلها إلى القارئ ، وتكون المشكلة هنا هي كمية العثور على أشكال أدبية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية ، ويكون لها أيضاً مغزى إنساني عام . ولكن من المؤكد أن لجوء الأديب إلى تجارب ذاتية غريبة يقطع الصلة بينه وبين قرائه ، أو يغير - على أفضل الاحتمالات - العلاقة النقدية بين المبدع والمتلقي ؛ لأن القارئ يرغب في التجربة بالمألوف التي يفهمها ويستطيع الحكم عليها . والانحياز إلى التعبير عن الذات فقط هو انغلاق للأديب وفناء لقيمة الأدب .

ومن نفس منطلق الإثارة وشدة الانتباه قد يلجأ الأديب إلى ابتكار أسلوب يتعد بالتعبير من خلاله ، فتكون محاولة البحث بالشكل الفني التقليدي . ولقد أطلقت أسماء عدة على هذه التجارب الأدبية ؛ ففي مجال الرواية عرفت باسم الرواية التجريبية ، أو رواية الشكل ، التي لا تلتزم بأية قواعد أو قوانين مألوفة ، والتي تفقد قيمتها عند القارئ بسبب الإغراب . ويستطيع أن نستشف أن إحدى مشكلات الأدب على هذا النحو هي التعرض للروال إذا ما اتجه الكاتب إلى بعض الموضوعات أو الأساليب التقليدية .

لكن الجانب الآخر من الصورة ، أو التعبير بالأساليب التقليدية ، لا يحلو من مشكلات التعبير الواقعي لا يحلو من

القادة الفكرية التي توكل إليها مهام التوجيه الفكرى لحماية المكاسب الاشتراكية ، وحلق الوعي الشعبى . فإن لم يرضح ، تكون الإدانة بأنه غير فعال في مجتمعه ، لأنه يتعد عن الجماهير ، وينزع إلى التأمل الفكرى ، وينشغل عن الواقع الاجتماعى . وبعد الإدانة بأن العزل ، وبعد الأديب وعصره يكون الغرض منه إبعاده عن القضايا الفكرية والفلسفية التي قد تخالف رأى الحكام والموجهين . ويشع ذلك الادعاء بأن الفكر وحده لا فعالية له إلا إذا ارتبط بحركة الجماهير ، وبأن الشعب هو الأستاذ ، ولا ولاية للقلّة من المثقفين عليه . وهذا الادعاء يقلل من شأن الفكر ومن قيمة المثقف . وبعد إساءة الظن بالمثقف وتحقير دوره ، يأتي دور الاضطهاد والتعرق بين فئة الأدباء أنفسهم . وفي النهاية تعلن الحرب على الأديب (وهو يعيىمه يرفض القهر) ، وتتخذ الحرب في بدايتها أسلوب الاستحفاف والإعمال ، وتنتهى بسلاح النقد الميت .

وقد أدركنا بعد حين أن النقد الذى لما في ظل هذه البيئة الفكرية يمثل أفسس مشكلات الخدات في الأدب العربى ، فقد احتل أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا الخلط في معايير الحكم على الأدب الذى ساد وحكم ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نتأمل ما شاع من تفصيل أديب على آخر بحكم نشأته الطبقية وليس بالحكم على إنتاجه الأدبى حكماً موضوعياً مجرداً ، فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل صدقاً ، لأنه :

لن يكون في مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة . وربما يؤدى افتقار الأديب العامل إلى التعميم الكافى ، وقلة محصوله النوعى ، وظروفه النفسية والاجتماعية القاسية . . ربما يؤدى ذلك إلى صعوبة تعبيره في حيوية وسلامة ، ولكن الأعمال التي يكتبها أدباء الطبقة العاملة أكثر صدقاً<sup>(١٧)</sup>

وقياساً على ذلك انطلعت معالم النقد الصحيح ، واندثرت معايير السليمة ، وأطلقت التسميات على الأدباء تقييماً لهم ، لا لتأجيلهم الأدبى : فهم إما شعبى أو برجوازى أو منعزل أو تقدمى أو ثورى أو تقليدى . والأدب تعليمى أو مصقول أو إقطاعى أو « خشن » للعلماء من الشعب . وضاع في حصم هذه الترهات دور الأدب الحقيقى عما هو تعبير عن الحياة الإنسانية ، يكشف عن وجدان الإنسان وصراعات نفسه ومبعضاته ونسى كثير من القائمين على النقد أن الأدب لا يسعى أن تحكمه إلا العوامل الجمالية والأسلوبية . وشعر كثير من الأدباء المنتمين أن مكانتهم الاجتماعية والفكرية قد اهتزت في مواجهة المد الناشئ عن الطبقات الجديدة وكتابتها . ومن ثم تلحقت مشكلات الأدب في قولبة الفكر ووأده ، وقتل بالإبداع الحيد ، وتقييد الرؤيا الفنية . أما الأديب فأصبح معرضاً للدهم والنقد الحائر ، بعد أن حصص التقييم القمى لمعايير خارج العمل الأدبى

الكاتب في أن يكتب عنها . وقد يسبب التغير الدائم حلالاً مداحل لأديب في التوازن بين الانفعال والتعبير ، فتصير طاقة الخلق لديه ، لعجزه عن ملاحقة الأحداث والتأثر الكافى بها ، والتعبير عنها . ويحكى بحسب محفوظ عما أسماه « التوقف الثالث » في حياته الأدبية (وهو يشير بذلك إلى مرحلة من المتورق الخلق) ، ويقول إنه حين ذهب المجتمع القديم - مجتمع ما قبل الثورة - ذهبت معه كل رغبة في بعثه لنقله والكتابة عنه . ثم يستطرد : « ولطست أنى انتهت أدبياً ، ولم يعد لدى ما أقوله أو أكتب ، وأعلنت ذلك ، وكنت محصاه فيه ، ولم يكن الأمر دعاية كما ظن البعض . . ولطست على هذه الحال من سنة ١٩٥٢ حتى سنة ١٩٥٧ م أكتب كلمة واحدة<sup>(١٨)</sup> . وهكذا يقتل التغيير الحاضر على الكتابة إذا ما حقق آمال الأديب ومطالبه كما في الثورة ، وإذا ما عجز هو عن فهم التعبير وإدراك كنهه .

وكان من آثار احتكاكنا بالغرب أيضاً حيرتنا بين الأصل والمستحدث . فعلى مصر مثلاً بدأت الدعوة إلى أدب وطنى وفومى عند نماء الروح الوطنية بعد ثورة ١٩١٩ ، ولكننا لم نستطع الاستمرار والتعمق في البحث عن أصالتنا وداننا ، فعمل معوقات خارجية ، حصارية وسياسية ، يسجلها التاريخ مصرى لحديث ولا حاجة الآن لتكرار ذكرها . استمرت هذه الدعوة طوال الثلاثينيات وجزء من الأربعينيات ونشرت بيانات في الصحف تلح في الدعوة<sup>(١٩)</sup> إلى أدب يصحح عن كيان ، ويحلل شخصيتنا القومية ، إلا أننا شعنا بعدئذ بفصاها سياسية أخرى ، فأهملنا تراثنا العربى ، واكتفينا بمراقبة نظريات لعرب انتقدية والأدبية في ذلك الحين ، وبمشاركة أهل العرب نشتهم وصياهم - وهو أنأى ما يكون عن عقائدنا الإيمانية ، وبطرتنا الثابتة لتكون وفصاها . ولم نكتب بالمراقبة ، بل عانى بعضنا الخيرة وانسحط عندما صدمته التيارات العربية التي سبت على الإخادوعى نخواء الفكر وزيفه . ولعل الاستغراق في التنظير عند بعض النقاد العرب نتج من متابعة تيارات النظريات النقدية في العرب ومحاولة الإلمام بها .

ومع تحير بعض النظم السياسية في الوطن العربى إلى الفكر الشيوعى ، جاءت نظريات تسوية الأدب والربط بينه وبين لسياسة بكل قيوده ومشكلاته ، فأفسدت فكرة الترام الأدب بالدعوة للمجتمع الاشتراكى الجديد الحياة الأدبية بحيث أصبحت تأس كيان الأديب وعمله ، والقيم التي يدافع عنها ؛ لأنها قيدت موضوع الأديب ورؤيته . كان ذلك بدعوى الحاجة إلى أسلوب الوقية الموجهة ، التي ترى تكليف الأديب بواجبات إعلامية لإيجاد انتعير الاجتماعى المنشود . وعاورت هذه النظم فرض أسلوب إنداعى على الأديب إلى توصيف نوعية ملقى الأدب ، فطالبت بأن يكون الأدب موجهاً إلى مئات معينة . ثم كان لتطرح لقائل الذى ضبع مفهوم مهنة الأدب وقصى على قيمته في هذه المجتمعات . أولاً كان حذاع الأديب بإقتاعه بأنه



هذا أن تعود لفكرة الأدب الموجه ، ولكنه تأكيد لهمة الفن ،  
وهى تهذيب وجدان العارى ، والارتعاع بثقافته الفنية .

وتبقى نقطة مهمة ، تلقى مزيداً من الضوء على موقع الأديب  
المصرى من المصرية ، وحساسيته تجاه مناخ الحداثة . ففي مصر  
تتبع أصحاب المدرسة الحديثة في الأدب في العقد الثالث من هذا  
القرن إلى ضرورة الخروج بالأدب من دائرة التحصن والسداجة  
واللافن ، إلى مجال أرحب ، يتلاءم مع « التطور الحديث في  
العالم المتحضر » كما جاء في كتاباتهم في ذلك الحين . وسادوا  
بالتجديد لتطور شخصية الأدب المصرى الحديث . وواقع الأمر  
أن هذا الاتجاه كان صدى للمصرية كما عرفها العالم العربى ، وفى  
الزمن نفسه تقريباً ، إلا أنه اتجه سار متأبياً في غير تعنت  
ولا شطط . وعندما ظهرت بوادر التمرد على بعض القوانين  
والقوالب النقدية الثابتة ، وأعطتها كثير من كتابا (مثل طه حسين  
بنزوعه أحياناً إلى الذاتية ، وعدم الاكتراث برأى القارىء أو  
النقاد ، وفى بعض أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية ،  
وبعض آراء يحيى حقي النقدية) ، كان ذلك صدى غفماً آخر من  
أصداء المذهب المصرى . وكان ثمره محدوداً ، وفى نطاق  
الضرورات الفنية التى لا تفسد العمل ، وليس لغرض الهدم  
والتفويض . أما عندما تأثر مبدعونا بالمجذول المصرى حول  
الشكل والمضمون ، فقد حدد الكثير منهم ما يراه مناسباً لأسلوبه  
في الإبداع ، ولتوصيل رؤيته الأدبية . ولم يضح مهم كاتب  
بالمضمون في سبيل المغالاة في تحديث الشكل<sup>(١٩)</sup> ، حتى في  
بعض الكتابات التى ساد الرأى بأنها تنتمى إلى مسرح العبث .  
وعلى الرغم من الإشادة بضرورة وجود الشكل الفنى ، وعدم انفصاله  
عن المضمون ، مثلاً يشهد بذلك رأى يحيى حقي في توصيف  
المحقق الأدبى : « الأدب هو فن انبثقت بالكلمات » ، الذى عبر  
عنه في رحاب جامعة المنيا . ولذا فإن استطاع القول بأن الأدب  
المصرى برغم تأثره بظروف العصر قد تمكن من الإبقاء على صانع  
خاص و متميز يكاد يجمع بين التقيضين : وجود عناصر احداثه  
وتطويعها ، مع الإبقاء على عناصر أخرى أصيلة ، تتبع من  
عقيدتنا ، وتضفى قيمة على العمل الأدبى . وهذا ما سوف  
يكشف عنه تحليل عمليين روائيين من أحدث أعمال أديبينا  
الكبيرين نجيب محفوظ وثروت أباظة .

نهرنا رواية أفراح القبة لنجيب محفوظ بروعة بنائها  
الدرامى ، الذى يعتمد أساساً على تعدد الرواة . فهناك أربعة  
شخصيات محورية ، يتتابع سردنا للأحداث ، وتتحرك جميع  
أبعاد الأحداث نفسها ، بحيث يمكن أن يتكرر حدث معين في  
سرد كل منها . لكن تعامل هذه الشخصيات مع الأحداث  
يختلف ، ورؤيتها للحقيقة الواحدة تتسرع بتسرع ظروفها ،  
واختلاف تكوينها النفسى ، ووجهات نظرها . لكن الرواية  
تستمر في إطار بناء محكم تمام الإحكام ، لأن هناك خط درامياً

ولو جاز لنا نرجع مشكلة ذبوع الأدب المهابط في بعض  
المجتمعات العربية الحديثة إلى ظاهرة معينة ، لأمكن القول بأن  
تحديد نوع المتلقى ، وفرض الفئة التى يوجه إليها الأدب على  
الكاتب ، قد ساعدا على قيام هذه المشكلة . فاعراض القارىء  
عن الأدب الجيد منشؤه « أقلية » ذوقه على نوع من الأدب فرص  
عليه - إذا جاز هذا التعبير . وقد اهتمت أدبنا الكبار إلى هذا  
لرأى قبل استفحال هذه المشكلة بسوات ، فيقول محمود تيمور  
في إحدى مقالاته :

إذا راعنا أن الإنتاج الأدبى المقنى محدود الانتشار ، قليل  
الخط من الرواج ، فمن الخطأ أن نردد ذلك إلى أن  
الجمهور زاهد في الفن الرفيع ، علينا أن نتبين الحواجز  
التي تقام لذلك همدا .

ربما كان من الحواجز تقرب الإنتاج الأدبى غير الفنى  
من الجمهور ، والمقولة به ، وتغذاه عن غيره ،  
والحيلولة بينه وبين ما يوقظ فيه كوامن السموبلوقه إلى  
الرفيع من إنتاج الأدب الفنى<sup>(٢٠)</sup> .

فهذا انتقدنا بهذا إلى مشكلات الحداثة التى لمسها الأديب  
مصرى أكثر من غيره من الأدباء العرب ، فإننا نلاحظ أن طبيعة  
الحداثة في حياة مجتمعاتنا ، التى غيرت العلاقات الإنسانية بحيث  
أصبح كل إنسان مسئولاً عن نفسه ، ومشغولاً بما يعنيه وما يريد  
هو عن ما يريد الآخرون ، قد تركت لدى بعض الأدباء  
التأثيرين الانطباع بأنهم يواجهون مستقبلهم بلا مناصر  
ولا معين . وهم كما يرون ، يعانون من مشكلات النشر والنقد  
ونقص التوجيه أو غيابها ، وفى هذا شيء من الحقيقة . غير أن  
الوجه الآخر من الحقيقة يوحى بأن قانون العصر هو قانون  
المبقرية الفردية ، لأننا بحكم مناخ الحداثة أيضاً ، لم تعد تلك  
المؤسسات أو الأفراد أو القوة الاجتماعية الداعمة التى تساعد  
الأديب أو تثبته ، مثل نظام بلاط الملوك أو رعاية الأمراء . وقد  
ثبت في فرنسا وأمريكا مثلاً أن المبقرية الفردية تستطيع أن تعرض  
نفسها على دنيا الأدب ، حيث استطاع كتاب وكاتبات حديثو  
السن ، وأصلاء في المهابة والحداثة ، أن يكسوا أرضاً في الساحة  
الأدبية هي جدارة

أما المشكلة الثانية التى تترك الأديب المصرى فهي وجود  
جمهور جديد أقررت التحولات الطوعية السريعة ، وهو جمهور  
يتجه إلى الفنون البسيطة بطبعه ، ولكن قدرته المادية وحججه في  
المجتمع يحتمان مرعة الارتقاء به وصقل ذوقه . وهذا أمر جدير  
بالعناية ، لإحداث الترقى الحضارى للدولة . إن الصمير الفنى  
للأديب يمل عليه أن يسارع بالأخذ بأيدي هذا الجمهور ، وإن لم  
يعمل فهو يتحلى عن واجبه نحو هذا القطاع من مجتمعه . وهو في  
حيرة ، لأن الصلة بينه وبين هذا الجمهور متعقدة . ولا يعنى



الصراع وأبعاده بين طارق والمؤلف . وتختص لحظات السرد في الزمن الحاضر بمحاولات طارق للبحث عن المؤلف الذي اختفى بعد كتابة المسرحية . تمثل هذه المحاولات حط الأحداث الرئيسي ، وتتوازي مع هذا الخط الفكرة الأساسية عن مدى تطابق المسرحية مع ما حدث في واقع الحياة . ومع تطور الحدث تتطور هذه الفكرة لتسلما إلى « تيمة » أقوى ، هي « أين الحقيقة حول مصير المؤلف » ؛ هل انتحرت كما كتب في مسرحيته ، أم أنه مازال حيا ؟ وإن كان لم « يقتل » نفسه فأين يختفى ؟ وكلها تساؤلات تتردد على لسان شخصيات الرواية .

وتنتهي الاستعدادات ، ويأتى يوم عرض المسرحية ، فتحقق سجالاً كبيراً . يسرد طارق أحداث « ليلة الافتتاح » وهو غاضب من نجاح غريمه : « فالجمهور غارق في الصمت أو منفجر في التصفيق » ، والمؤلف المجرم الجبان غائب (ص ٣٢) . ثم يجاهر بانهام عباس « بالخيانة والقتل » ، لكن ذرية تسارع بالدفاع عنه . وفي حوارهما عن عباس يتفلاان فجأة إلى إشارة مباشرة إلى واقع المجتمع المصرى في سنوات الاحرب واللاسلم بعد انتصار ١٩٧٣ :

- لم يقتل ولم يتحرق  
- لن يتحرق ولكنه سيشتق .  
وجعلت نقول :

- كان يجب أن يقدونا النصر إلى حياة أسير  
فقلت بسخرية :

- لا يجي حياة أسيرة إلا المنحرفون ، لقد بات البلد مأخوذاً كبيراً ، لم كبست الشرطة بيت كرم يونس وهو يمارس الحياة كما تمارسها الدولة ؟ (ص ٣٦) .

لكنه يتأكد بعد ذلك أن المضمون الاجتماعى لا يطنى على الشكل العنى ، ولا يفقد الرواية صمقها ، بحيث تقتصر على العرض المسطح لقصة اجتماعية ؛ إذ إنها تظل تحتفظ بقيمتها الإنسانية بوصفها استكشافاً عميقاً لمساكن الخير والشر داخل نفس الإنسان . بل تزداد بعدئذ الرواية صمقا ؛ لأن الأحداث يمكن تفسيرها على مستويين ، ولأن « المسرحية » تصبح إشارة رمزية مباشرة لهذا الصاد العام على المستوى الاجتماعى . ثم تكسب بعض الكلمات بالتكرار معانٍ إيحائية ، فتصير لها صفة « الليتموتيف » Leitmotif ، مثل كلمات « المؤلف » ، و « الانتحار » ، و « المسرحية » ، و « الجمهور » ، و « المدير » .

ويطارد السرد تدرك حقيقة « المدير » ؛ فسرطان الهلالي هو أصل كل الفساد كما يقر الجميع ؛ أنشأ « الفرقة » حيا في لسان والسلطة ، ولطخ اسم كل ممثلاتها ، وهو يكره المثاليين : « لا يوجد من هو أقسى من المثاليين » (ص ٧) ، ولا يؤمن بأى شيء حتى بوجود الله :

واحداً يضيف كل سرد من الشخصيات الأربعة إليه شيئاً حتى يكتمل الشكل العام . وبذلك تكشف التشكيلات البنائية الواردة في رواية كل شخصية ، بما يشأ عنها من تفاعل ، عن الموضوع لعام للرواية شيئاً فشيئاً ما طراد السرد ، مثلما تضيف الفرشاة لدوحة الصبة ، ومثلما يكتمل التشكيل الموسيقى بعد تكرار الحمل الموسيقية نفسها . كذلك تجسد هذه التكوينات البنائية الصراع على المستويين الفردي والعام .

يمثل قطبى الصراع على المستوى الفردي شخصان يمثلان الشر والخير على التوالي : هما طارق رمضان وعباس كرم (الراوى الأول والراوى الأخير) . يبدأ طارق رمضان سرده بكلمة « الخريف » ، مشيراً إلى فصل التدوير على المسرحية الجديدة في فرقة سرحان الهلالي . وتبدأ الرواية بحدث في لحظة الحاضر ، هو جلسة قراءة المسرحية لثق ألفها عنده الندود عباس كرم . وطارق رمضان يمثل فاشل بالفرقة ، وفاسق ، ولديه طاقة شر وحقد كبيرة تجعده « يعلم بتدمير العالم »<sup>(١٠)</sup> . وعلى الرغم من أنه من عائلة محترمة (أبوه من باشوات الجيش القديم ، وإخوته قنصل ومستشار ومهندس) إلا أنه مهمل في عمله ، تحكمه هو جس الفشل ، فيتحيل أنه في حرب مع الدنيا والناس .

وينضج من وجهة نظره أن صراعه الأكبر مع مؤلف المسرحية ، غريمه الذى استطاع أن يتنزع منه حقيقته ونحيبه ويتروجها . ويتخيل السرد ارتداد زمنى إلى أحداث تمثل بؤرة الحقد والحزن والغربة في ضمير طارق : لحظة هجرته « نحية » لتزوج من عباس ، وجنارتهما عندما ماتت بعد ذلك . وهناك شخصيات أخرى لها دور في هذا الصراع ، مثل سالم المجرودى مخرج الفرقة ، والناقد غزاد شلى ، وإسماعيل وذرية نجما الفرقة ، وأحمد برجل ، عامل البوقية ، وأم هانى ، حياطة الفرقة وزوجة طارق بعد أن هجرته نحية . وبعد أن ينتهى المخرج من تلاوة المسرحية موزعاً الأدوار عليهم ، يكتشف طارق أنها تسجيل لحياة عباس بكل أحداثها ؛ بها اعتراف المؤلف بأنه وشى بأمه وأبيه اللذين كانا يديران منزلها للقمار ليدخلها السجن ، وبأنه قتل زوجته « نحية » وابنه . ويعتقد طارق « أنه مجرم لا مؤلف » ، ويصر على كشفه والإبلاغ عن جرائمه ، في حين يرى الجميع أن طارق حائد ومجسوم ، ولا يملك أن يقدم الدليل على صدق هذه الاتهام ، وليس له الحق في أن يقابل أحداث المسرحية بما جرى في واقع الحياة . ويصارحه المدير بأن مشكلته هي أن « الحقد يعنى بصيرتك » .

من هنا تتولد فكرة رئيسية في الرواية ، وهي فكرة المقابلة بين المسرحية والواقع ، وتتضمن تساؤلاً حائراً عن حقيقة عباس . هل هو قاتل ومبوث حقاً ، أم أنه بقى ويرى بما ينحيله طارق ؟ ويتنوع أسلوب السرد ، فيقتل من الحاضر إلى الارتداد الزمنى ، ومن السجوى الداخلية إلى الحوار الخارجى ، ليحرص أسباب

طارق - أحيانا يجيل إلى أن الله موجود .

سرحان - طارق يا ابن رمضان حتى للجنون حدود (ص ٣٦)

يسمر بحث طارق عن «المؤلف» فيذهب إلى بيت أمه وأبيه (كرم يونس وحليمة الكش) ، ثم يذهب إلى بيت عباس يسأل مدير واساقد عنه ، لكنه يقبل في العثور عليه وينقل الشك في وجوده حيا التسؤل عن «ما هي الحقيقة؟» ، و«أين يجتمعي؟» إلى تسؤل يحمل قلقا أكبر وهو «ما المصير؟» . غير أن البناء الهندسي البارح للرواية ، والنسيج الموحي من الأفكار المهيمنة المتكررة ، والتداخل العضوي بين التلميحيات عن هموم الفرد وهموم المجتمع (في مقاطع السجوى الداخلية) - كل هذا يفصح عن أن التسؤل عن «المصير» يقصد به المصير العام - مصير البلد كلها . فمثلا تبدأ الرواية بإشارة طارق إلى أن المسرحية وليست مسرحية . هي الحقيقة . نحن أشخاصها الخفيفون» . (ص ٨) ثم يتكرر التداخل بين المستوى العردي والعام في طرح المضمون :

عد ناصية شارع الجيش التفت صوب العمارة ثم ملأت نحو العتبة . بمرور الأعوام ، الشارع يضيق ويحزن ويصاب بالجدري . تفتت جدرانها بآفة من الإنصاف أن يقتلك من حجر تفتت من أجله . سيستفحل الزحام حتى يأكل الناس بعضهم بعضا . (ص ١٥)

يرصف طارق عودته إلى منزله بعد العرض ليلة الافتتاح مع الناقد فيقول :

عادنا السيارة أمام الحارة بالقلعة . متعة من الدخول طفع المجارى . سرنا على طوار متاكل ، ونشوتنا غمد تحت وطأة الرائحة الكريهة . هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟ هل أتحور من هذه الحارة الكثيرة ، وهذه المرأة الحمينة التي تزن مائة كيلو ؟ (ص ٣٥)

ومع استمرار هذا النسيج من المضمون المتداخلة يؤكد تسؤل طارق «هل يتواصل النجاح ويتغير الحال؟» نبرة القلق على المصير العام ، بخاصة أن الإشارة إلى «النجاح» المؤقت في حرب أكتوبر طرحت بوصفها حلوية للرواية في حوار بعض الشخصيات . ويبقى أن يفصح نجيب محفوظ - بعد انتهاء المقطع السردى الخاص بطارق - عن أن اسم المسرح الذى تمثل عليه هذه المسرحية هو «مسرح العدم» ، ليكتمل هذا المعنى عن القلق على المستعمل على المستوى العام . (ص ٤٧) .

ويبلغ هذا القلق ذروته عندما يسمع طارق أن عباسا كان يبيت في بسيون في حلوان ، وأنه بعد أن عاد عثر في حجرته

على خطاب يعترف فيه بعزمه على الانتحار . وتنتهى عند هذه النقطة رواية طارق ، لكن «الانتحار» يبقى غير مؤكد ، ويدوم عنصر التشويق في انتظار مقطع سردي آخر :

طارق - هل عثر على جثته ؟  
سرحان - كلا . . لم يعثر له على أثر . .  
- هل ذكر أساما لانتحاره ؟  
- لا . .  
- هل اقتنعت بانتحاره ؟  
- لم يجتمعي والنجاح يدهوه للطهور والعمل ؟ (ص ٣٩)

يبدأ الراوى الثانى كرم يونس (ولد المؤلف) سرده بنفس الكلمة التى بدأ بها طارق : «الخريف ندير فهل نتحمل برودة الشتاء؟» . وتتكشف أعماق نفسه وهو يسخط على الحياة وعلى كل ما فيها ومن فيها ، حتى زوجته (حليمة) وبه عباس . عمل متقنا بالمرقة ، ثم فتح ناديا للقممار بمنزله ، فتم القبض عليه ، وقضى هو وحليمة سنوات بالسجن ، حرق بعدها ليبيع «التسالى» في مقلة كانت مندرة ببيتة العتيق الذى ورثه عن جده وتخلط كلمات كرم من أوهام بين حزنه الخاص وحزن العام :

عمر يقضى في بيع الفول السودانى واللب والبقاش وهذه المرأة التى قصى عن بي مثل السجن . لم تسجن في بلد تستحق غايته السجن ؟ قدون مجنون . ماذا سيعمل كل هؤلاء الصبية ؟ انتظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهى تنعجر التاريخ بحزن لتحول إلى قمامة . (ص ٤٠) .

ويتبين لنا بعد أن يكشف كرم عن أعماق ذاته أن لكل راوى الرواية قضية الخاصة ، وكرهه وألمه الخاص . وتنطوى نفس كل منهم على بذرة ألم تطفو إلى سطح الشعور عن فترات ، كتدكار أليم من الماضى .

يتذكر كرم من أن إلى آخر لحظة فهو البوليس عليه ، كما يتذكر طارق لحظة هجرته نجمة . لكن نجيب محفوظ يؤكد اختلاف همومها الذاتية ، كما يزيد من التأكيد عن اتحادهم العام عند الجميع . إننا نسمع كرم بمسقط طارق عن تفعمه الحكومة : «كيف تزج الحكومة بنا في السجن من أجل أفعال ترتكبها هي جهارا ؟» . ألا تدبر هي بيوتا للقممار» (ص ٦٢) . كما يتضح أيضا أن العامل المشترك في تفكير هذين الراويين هو الحزن مما يحمله غياب المؤلف من معنى . طارق يريد حب لينتقم منه ، والأب قلق ، فهو لا يريد أن يفقد ابنه وإن كان الود بينهما مقطوعا .

وتقوى أمام هذه الخلفية إحدى «التييمات» الأساسية في الرواية - الشك في حقيقة المؤلف : هل هو خائن وقاتل أم

يصبح الفساد داخل الأفراد انعكاسا للفساد خارجهم . « كس رجل وكل امرأه مثل الدولة . لذلك تترككم للمجاري والظواير ، أو تجود عليكم بالخطب الزبانية » . ( ص ٧٢ ) وسيطر اليأس على الأيوين ويحاصه كرم ؛ إذ إن حليمه - على الأقل - تنتظر عودة عباس . ( ص ٦٠ ) وهذا هو أسوأ ليافي « عدم يرجع عباس سادس معه . . . إنه ملاك ، وهو من صرع يدي أنا » ( ص ٦٦ ) ويرغم الكرم والصمت الدائم سبها ، يجمع الوالدان بأن واجبهما هو البحث عن هذا الإبن لعائلته ونحوه . حليمه طرد اليأس من قلبها ، بالتشيت بالأمل . « قسى بحدنى بأن المؤلف سيظهر حتماء » ( ص ٧٣ ) . ويظل المعنى المهيمن لكلمة « المؤلف » يتكلم ويتعامل مع باقى المعانى بالمرحبة ، حتى يفصح عنه الحوار بين سرحان الهلالي وفؤاد شديس الباقى . يقول الباقى إن المرحبة متشائمة ، فيرد الهلالي بسخرية :

- متشائمة !؟
- ما كان ينبغي أن يتحضر بعد ما تعلق به أمل الجمهور
- ليس انتحارا ، ولكنه مصير الحيل الحديد في مصال الإنقاذ . ( ص ٧٦ )

وبانتهاء هذا الجزء من الرواية يكون قد انصح ما ترمز إليه كلمة « المؤلف » أو « الإبن » بوصفها أملا في المستقبل أو الجبل القادم . وكل مستوى الحدث الواقعي ينتهى هذا الجزء عند نفس النقطة التي انتهى إليها السرد في الجزء الأول ، عندما يجبر عامل البوق كرم بأن هناك رسالة تركها عباس في البنيون تعيد بأنه يعترف بالانتحار

أما حليمه فلا تبدأ السرد بكلمة « الخريف » مثلما فعل الراويان السابقان ، لكنها تسهل سردا بهذه العبارات التي تشع بعدوبة الميث ودفعه المشاعر بين الإبن والأم : « أولد من جديد . من جوف السجن إلى سطح الأرض . وصل على وجه عباس فاحتويه بين ذراعي » . ( ص ٨٢ ) وعموما يحمل هذا الجزء من الرواية معه جوا أقل تشاؤما ، ونسمع فيه مقاطع من الحوار أكثر إشراقا ، ونرى مواقف لم ترد في سرد الراويين السابقين ، وبخاصة هذا الحوار بين جيلين :

- الأم : شذا ما أسأنا إليك ، ليت الموت أراحك منا .
- الإبن : ما يسيئنى إلا كلامك
- الأم : ( تبكى )
- الإبن : الآن بطيب لنا الشكر . دعينا نذكر في المستقبل . ( ص ٨٢ )

ونعاني حليمه آلاما مماثل ما يعانيه كرم : ذل « الكيس » ، و « أيام السجن الخزينة » ، والظلم ؛ لأن « انضائون لا وصول ولا يحول إلا مع الساكنين » ( ص ٨٥ ) . لكن إيمانها بعودة الخير

يرى . يحكى كرم عن واقعه وردت في رواية طارق - زيارة طارق لها ليحبرهما بخيانة ابنهما بالإبلاغ عنها ، كما ورد في أحداث المسرحية . ويعاد تأمل هذه الواقعة من وجهة نظر الأيوين ، لتظهر أساسا قوة الشك حتى في قلب أمه وأبيه .

حليمه :- لقد صدقت ما قاله الوعد .

كرم :- وأنت أيضا تصدقينه ؟

- يجب أن نسمعه .

- الحق أننى لا أصدق . ( ص ٤٥ )

ونسر الأحداث في هذا الجزء من الرواية في نفس الخط الذى سارت فيه في الجزء السابق ، فيقوم كرم أيضا برحلة للبحث عن المؤلف المختفى . وهى أيضا رحلة البحث عن الحقيقة . يذهب أولا لمقابلة سرحان الهلالي ، رمز الشر الذى أفسد الجميع ، بيواجه بصرخته وأريد أن أعرف الحقيقة » ( ص ٤٨ ) ، فيجد المدير سعيدا ، لأن « المسرحية » من وجهة نظره ناجحة ومرحة . أما كرم فيتعذب من ضياع الحقيقة :

- الحقيقة المسرحية عظيمة .
- وأنا معدب .
- لا تنفق على عباس ؛ إنه يبنى نفسه ، وسيظهر في الوقت المناسب . ( ص ٤٩ )

وهكذا يستمر التذبذب بين اليأس والأمل ، إلى حين يزداد شعور كرم بهزيمة والظلم :

- ما لعصية إلا شعار كذب يتردد في المرح والجامع .
- كيف يزوج في السجن في زمن الشفق المشرقة
- وملاهى أهرم ؟ . . . أليس هو زمن المهدرات . .
- مثل ثمنا أولئك الرجال ، ولكنه الحظ وحده . ( ص ٥٠ )

ويريد أنه من « استباق » حوله الإهانة التي لحقت به بسب ما برلق إليه من تدبير بينه « القديم العتيق » بأن سمح بفتح مكانه لعب القمار . تظل هذه الحادثة كابوسا يحده في نجواه وجهره . « ليت القديم يتجدد على مبادئ جديدة . . يفضى عنه العار . تتأهب أوسع حجرة فيه لاستقبال القادمين من الجحيم . احترم هؤلاء الأعظم الذين يمارسون الحرية بلا صفاق . . » ( ص ٥١ ) وهم الذاتى كفضلك ما زال يعذبه ؛ وتذكرت صفة المخير على قفاى ، واللكمة التي أسالت الدم من أنفى . الكسة مثل زلزال مدمر . ( ص ٦٦ )

ونكى همه ، الأكبر هو موت الحب بينه وبين حليمه ، التي يشير إليها دائما باسم مجرد هو « المرأة » . وهو يمثل بالارتداد إلى الزمن خاصى علاقتها في بدايتها ، عندما غفر لها زلتها مع الهلالي يوم تزوجها . ويقتله الشك فيها ، لأنه يظن أنها خائنة ، بعد أن شاهد الهلالي بترك مائدة القمار ويتبعها إلى غرفتها . وهكذا

لا عاهرة باقية . . ليس لي أمل سواك ، فكيف تتصور في تلك الصورة . . (ص ١١٧) . ومن هنا نستشف معنى رمز الأم في شخصية حليلة ؛ فهي الرمز التقديدي لمصر ، وبحصة فيها توحى به هذه الكلمات الشعرية : « من كان يتحيل تلك الحياة مصير الحليلة الجميلة الطاهرة ؟ لا يحق قلبى الآن إلا بالسحابة والحب فاقص يارب بي أمت قاص » (ص ١٢١) لكن هذه الجوى التي تنم عن العذاب لا تلت أن تنعها عقيدة تغاورية تمصع عنها حليلة : « إن هذا العذاب لا يمكن أن يستمر إلى الأبد » . (ص ١٢١) .

وتتظر حليلة قضاء الله في شيء من الترقب والخوف . ثم تقرر أن تذهب بنفسها إلى المسرح في حلقة جديدة من رحلة البحث عن الغائب . وتصادف عزاء شلى عند باب المسرح ، فيحكى لها الخبر المحزن بأن ابنها ترك رسالة بالنسبون تعيد بابه سوف يتحرر . وهي نفس الواقعة التي ينتهى عندها السرد دائما في الأجزاء السابقة .

وتأتى رواية عباس كرم بونس (المؤلف) بعد ذلك مثل البنية الأخرى اللازمة لإتمام هذا البناء الروائي . كانت التضييعات السردية للشخصيات الثلاث قبله تجسد المناخ الفاسد من وجهات نظر مختلفة ، وتعيد أحيانا عرض أحداثها بانفعال ورد فعل مختلفين ، فتزيد من تعميق الخط الدرامي ، ومن تفسير الأحداث . أما ما نتظره من عباس فهو الإجابة عن التساؤل الرئيسى الممتد من أول الرواية ، الذى لم يجد إجابة بعد ، ضمانا لعنصر التشويق : « أين المؤلف ؟ وهل انتحر أم لا ؟ » .

يحكى عباس عن ظروف حياته من وجهة نظره ، وعن وحدته في « البيت القديم » ، وأهم ذكريات طفولته ، عندما كان يذهب مع والديه إلى المسرح فيرى المشين وهم يحفظون أدوارهم « متملأ (أذناى) بأناشيد الخير والمواظ » ، ويذكر الشر والاحميم ، فأتلفى قريبة لم تتح لي على يد والدى الغائبين عني » . (ص ١٢٥) . فوالده « لا يكثر بالتربية بتاتا » ، على حين « قمت (أمى) بوضعية فريدة ترددها لي : كن ملاك » (ص ١٢٦) . وتتطور الأحداث في روايته التطور نفسه الذى عرفناه في أجزاء سابقة ، لكن الخط الزمنى في روايته يمضى مستقيما من الماضي إلى الحاضر بدون تراجع بين الأزمنة المختلفة ، ليحكى عن تدهور « البيت العتيق » . ويتحدد مجال صراعه مع الآخرين بمقاومته لهذا التدهور ، فتكون رواية عباس هي قصة صراعه مع الشر على امتداد حياته . ثم يظهر أن اهتمامه بغزو الشر لبيته « القديم » يكشف للعانى الرمزية التي قد تقترن بهذا المكان ؛ فهو يشاهد على كل التحولات التي مسّت علاقة أمه بآبائه ، وشكلت حياته « كان بيت الوحدة » ، ولكنه كان بيت الوئام أيضا . . وقت ذلك كان أبى وأمى زوجين متوافقين » . (ص ١٢٨) .

ويبدأ صراع عباس مع الشر منذ طفولته المبكرة ؛ فهو بطبعه

أقوى من إيمان كرم ؛ في نجواها الدلالية تفخر بابنها ، وتسخر من علم ثقة كرم فيه : « ها هو مستوى مؤلما لا حرافة كما نوهت . طالما عدت مثاليته سفاهة ، ولكن الخبر يتصر : يحرف تياره المتدفق زبد السعة من أمثالك » (ص ٨٥) . ورأيا المتكرر والثابت في ولدها أنه « ملاك » ؛ وهو أملها الوحيد في النجاة ، تحلم بالهروب من بينها المندس لتعيش معه عندما يكبر . ويؤلمها أيضا تحول علاقتها بكرم من الحب إلى الكره ، لأنه قد ولد من المحدر ، « ولوث البيت القديم » . ويؤيرة أملها الدفينة ما وصمها به الهلالى ، ودلما عند انكشاف سرها ليلة ردها . وهي أيضا تشعر أن جرحها الخاص يتوحد مع الجرح العام ؛ فتحدد بشمايه مصدر الألم على المستويين : « ماذا أرجو من دنيا لا يعبد فيها الله » (ص ٩٧) . لكن أملها لا يموت برغم هذا الشقاء . وفي سير الأحداث المقرر كما في الحزبين السابقين ، تدفع في بحثها عن ابنها المفقود أكثر حماسة من كرم وطارق . تزور الناقد في المقهى ، وتذهب إلى طارق وزوجته أم هان في بيتها ، وتذهب إلى سرحان في مكتبه لتكشف له عن تعلستها ؛ إذ إنها ترى نفسها في المسرحية من صورة لا علاقة لها بالواقع » (ص ٧٨) . ويكون رد الهلالى أنه لا يلقى لها الخلط بين الحقيقة والمسرحية ؛ فالمسرحية تعجبه [ وهو يطمش إلى غملة الجمهور ] :

- المسرحية فن ، والفن كخيال معها المستند على الحقائق .
- ولكن ظنون الناس ؟
- الجمهور لن يرى شيئا من ذلك . (ص ٩٩)

ويعرف الهلالى أن حليلة مثالية مثل ابنها : « بالك من فتاة استثنائية في هذا الزمن المغمور بالسعة » (ص ١٠٠) . كما تؤكد نحن من روايتها بأنها شريفة لم تحس زوجها مثليا تصور ، لأنها صدمت الهلالى وطردته من المنزل عندما دخل خلفها إلى خرفتها . وهذا فإنها تصل إلى قمة عذابها بعدما تشاهد المسرحية ليلة الافتتاح ، وتعرف أن ابنها صورها في المسرحية بصورة الخائنة : « إنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك » ، وتظلمها أكثر منه . . كيف لم تعرف أمك يا عباس » (ص ١١٦) . وتترك أن الظلم سمة البشر جميعا : « لن يدركى حكم عادل إلا بين يدي الله » (ص ١١٤) . لكنها ما زالت تتسكك بحلمها بعودة ابنها إليها : « عندما يعود سأذهب معه » (ص ١١٥) .

وتتكشف عظمة نعمة التنازل في الرواية من العلاقة الطردية التي ترسمها بين اشتداد قسوة الواقع على حليلة وقوة الحلم الذى تدجأ إليه ؛ فكلما زادت قسوة الواقع قوى الحلم والأمل ، وأنصحت حليلة عن نقائنها وجوهرها الخفى . لقد عاشت مع كرم الفاسد وحارسة لهذا الإبن ؛ فهو أملها الباقي ؛ ولذا فإنها تناجيه وهي تتعذب : « إني امرأة شريفة وأم . . . إني راهبة

( ص ١٣٥ ) . ومأساة عباس أنه يعرف أن حزنه وحلمه لن يعيد ، وأنه لا يملك إلا الحلم : « إني أؤمن الحلم كما يؤمن أبي الأفيون » ( ص ١٣٦ ) ، فيعذبه عجزه : « أنا ضعيف ما دمت لا أجد ما أفعله إلا أن أذرف الدمع العزير » ، ويصيه الإحباط والخرى : « لم يعد طعم للحياة ... لازمني شعور بالمرارة ، واستقر بأعماقي حزن مقيم » ( ص ١٣٩ ) . ووسط هذا العالم المزيف يؤمن عباس بحقيقة واحدة ، وهي نقلاؤه هو رأسه ، فالناس جميعا « يقفون صفوا واحدا في جانب الشر ... لا شيء حقيقي إلا الكذب . إذا جاء الطوفان فلن يستحق السفينة إلا أمي وأنا » ( ص ١٤٢ ) .

لكن هذا الإيمان الذي تتعلق به روحه يتزعزع وينهار تمام « ليلة النار التي أهلكت آخر نبتة خضراء » ( ص ١٤٤ ) : ليلة رأى الهلال يترك مائدة القمار ويتوجه إلى غرفة أمه ، ولم يره وهو يخرج من المنزل بعد أن طردته حليمة . وتحاول الأم أن تتعرف سر يأسه فتثور عليها . « لا يظهر هذا البيت إلا حرقه » ( ص ١٤٧ ) . فمر ذلك الإحساس بخيانة أمه نفسه ، إلا أن قلبه « مثبت بالبراءة » . ويقرر أن يحارب طارق رمز الشر ، بأن يتزعزعه منه نحية . وينتو زواجه من نحية كما لو كان خروجها من محنته الخاصة إلى المحنة العامة : لأنه يعرف أن من لوئها هو الذي لوث أمه : « كل امرأة في المسرح بدأت من سرحان الهلال » ( ص ١٤٩ ) . وهكذا يوسع دائرة قتاله مع الشر : « أضمرت حربا لأخوانة فيها حل كل أنواع العبودية التي يتعرض لها الناس » ( ص ١٦٠ ) . ويقرر أن يحارب من خلال فنه ، لأن الفن هو « البديل عن العمل الذي يطمح إليه المثالي العاجز » ( ١٦٣ ) . لكنه يترك الفن عندما تمرض نحية ، ويقرر العمل ككاتب على الآلة الكاتبة ، لينقذها هي وابنه « طاهر » ، وهو يتمزق بين معركة الحياة ونزوعه المطرد إلى الفن .

وتفشل محاولته لإنقاذ حياة نحية وطاهر ، ويعتبر موتهما تعبيرا عن موت الحلم المؤقت ، أو فشل المحاولة العملية الأولى . وبعد موات الحلم يريد أن ينساه ، أو يعيد المحاولة من جديد : « أريد أن أنسى الحلم ولو بمضاعفة الحزن » ( ص ١٦٩ ) . ويقرر المحاولة هذه المرة بالفن . سيكتب مسرحية عن قصة الشر في بيته . ويكتب عباس المسرحية وهو مدرك لكل إحقاقي ، ما عدا ظنه في حقيقة الأم ، لأنه يجهل « جوهرها » ، ويشك في حيانتها :

ليكن البيت القديم هو المكان . لكن المأخوذ هو المصير . ليكن الناس هم الناس ، ولكن الجوهر سيكون الحلم لا الواقع . أيها أقوى ؟ هو الحلم بلا شك . ( ص ١٦٩ )

وهو بهذا يرى الخلاص فيما سيكشف عنه الحلم ، هذا الجوهر الذي لا يعلم بأمره أحد ، وهو الآن يرتاح لأنه سيخدع الناس

مثالي ، « تشعت ( نفسه ) بحب الفن والخير » . يقول : « وميت إلى نحية قلبية عرفت بالمثالية البريئة ، حتى كونا من أنفسنا جمعية أخلاقية لمقاومة الألباط الذئبة . وكنا نردد الأناشيد ونصدقها ، ونؤمن بمصر الثورة الجديدة » ( ص ١٢٩ ) . إنه ينتمى إلى الجيل الذي شب في أحضان الثورة ، وآمن بمبادئها ، ثم قاوم التصديق للثورة بعد الهزيمة : « فقد حلمنا بعالم مثالي جعلنا أنفسنا على رأس مواهبه المثاليين . وحتى الهزيمة لم تزعزع أركاننا » ( ص ١٢٩ ) . وتؤرقه فكرة القتران الإنسان بالشر كما عرفها من رواية فاوست التي قرأها وهو طفل . وعندما يكلمه أبوه عن الشر بوصفه حقيقة واقعة في الحياة ، تتدخل الأم لتقطع الحوار : « احتفظ بأنكأرك لتصلك » ألا ترى أنك تحدث ملاكا » ( ص ١٢٩ ) . وتحبه أمه كذلك من تأثير طارق للمدمر عندما يسكن معهم في البيت نفسه :

الأم : - لا ترعب الأستاذ بكلامك يا طارق .  
- على المؤلف أن يعرف كل شيء ، والشر خاصة : فمن الشر ينبع المسرح . ( ص ١٣١ )

ويحارب عباس في بيته الثراء المادي ، ويسعى إلى ثراء لروح ، لكن الأشرار حولهم يسفرون من تلك الطبيعة فيه . يحلم طارق وكرم والده بالثراء الملوث من وراء القمار ، وعباس يقاوم وهو يحفر منع الحياة إذا جاءت من المحرمات . ويقول لهم : « كان أبو العلاء يعيش على العمدن وحده » ( ص ١٣٦ ) ، فيسخر منه أبوه ، لأنه « مريض بداء المضيلة » . وعندما يحاوره الناقد يكشف عن فهمه الأصيل لعنى الحياة والموت :

الناقد : ما هي الحياة في نظرك ؟  
عباس : هي معركة الروح ضد المادة  
الناقد : والموت ، ما موقعه من هذه المعركة ؟  
عباس : هو الانتصار النهائي للروح . ( ص ١٤٠ - ١٤١ )

ويعيش عباس حياته أسير كابوس يكابده وحلم يروده . أما الكابوس فهو « التغيير في البيت الحريق الذي يزحف بهلوه وحذر كالذيل » ( ص ١٣٤ ) . يؤلمه أن يرى « البيت القديم الذي تدهور فصار مأخوذا » ( ص ١٦٠ ) . وهو يعرف أن سبب كرهه الأسطوري لأبيه أنه « جعل من مأوانا العتيق بيت دهارة » ( ص ١٣٩ ) . أما الحلم فيتحيله عباس في منظر مسرحي ، « يبدأ بطرد طارق ، وينتهي بتوبة أبي على يدي » ( ص ١٣٤ ) . وأحيانا يدعمه كرهه لأبيه الذي أنسى أمه ( فعلاقة عباس بأبيه هي أحد المحاور القوية في روايته ) إلى أن يحلم بمشهد آخر « يدور حول معركة بين ( أبي ) وطارق ، يقتل ( أبي ) طارق رمضان ثم يقبض عليه » . « ويعود الظهور إلى البيت القديم »



يستغرق فصلين من أول الرواية . وقد يشعر ديث القارىء بالغيرة ؛ إذ لماذا يسرد الكاتب واقعة إصابة وهذان بأسحة النورج التي تبتر ذراعه ، ومواساة نبوية له بكل هذه الاستعاضة ؟ . غير أن القراءة المصححة للرواية تضى بأن قصة نبوية ليست سوى صدى لأسطورة إيريس الكامنة في وجدان كل مصرى ؛ فهي عندما تشهد جسد حبيبها يتمزق تحت أسلحة النورج :

تصرخ بأعلى صوت لها ، فيدوى صرختها ، فيملا أنحاء القرية ، وتجرى إلى وهذان الذى فقد وعيه ، فتبعده ، عن النورج ، وتعتمد على خاها وتسد به نوافير الدماء المتدفعة من الذراع ، وتحتضن العنق لوعة وتصرخ ، لا يعيها أن يرها الناس . . .  
( الحلقة ١ )

وهي بعد ذلك تعلمم اشتات نفسه ، وتعيد إلى روحه الإيمان بأن طاقة الحب لديها أقوى مما أصابه . وبهذا الاستهلال تصبح الأسطورة هي الخلفية الدائمة لكل أحداث الرواية . وتستمر إلى جانب ذلك الإشارة المتكررة إلى الزمن بأه الصلة التي تربط القديم بالجديد ، وترسم مصير الشخصيات بمرور السنين .

وكما تجسد قصة نبوية أسطورة الخير والحب والبحث ، فإن نفس وهذان تمثل قوة الحب التي لا تقهر ؛ فكانت نفسه لا تعرف إلا شفافية الحب ، وعمله كله تجسيد للخير والعطاء والجدية . استطاع وهذان الذى كانت حياته الجادة المحرمة كنها عمل ( حلقة ١ ) ، أن يجعل خدادينه الأربعة التي ورثها عن أبيه أربعين . ومع كل هذه الأرض التي اشتراها لم يعرف أحد عنه بخلا ، ولا هو قصر في الإتيان على بيته ( حلقة ٢ ) ، بل كان يعرف بشهامته ومروته . فهو مثلاً يمد يد المساعدة إلى سديمين الراوى في ضائقته المالية ، ويرفض أن يستعمله لينقص على أرضه ؛ فوهذان « إنسان يعف أن يكون أخوه فريسته » . ولا يرضيه أن يشتري أرضه أو يبيع ثمنها مثلاً فعل الآخرين ؛ فهو « يعف عن هذا في زمن العذر والانتهازية » . غير أن « الرمان » لا يضحى المعروف ؛ فإذا بسيمان يتاجر في أموال وهذان بعد أن انفرجت أزمته ، ويشتري بنقود التجارة عشرة أفدنة يعطيه إياها ؛ فالخير والحب والرحمة دائماً تثمر أروع الثمار .

لكن ما يؤلم وهذان « أن ابنه ساعى على غير خلقه » ، وأنه لا يعرف إلا أن يتهر إنسان ضائقة أخيه ، « ولا يعمره عند المقدرة » ، ولا يتعالى عن خلق الدثاب . لقد عارض أباه وأصر على أن يستغل سليمان عند حاجته ، ثم أدل نفسه وقيل يله عندما جاء يخبر وهذان بأنه اشترى له عشرة فددين بماله . يفرغ وهذان مما جيل عليه أنه الكرم ، ويقول لبوية « أحاف عليكم منه بعدى » . ويشب ساعى - « لدى ترك دراسته وهو بعد

بمسيرته » ، ويتركهم في حيرتهم ، حتى تعلن الحقيقة عن نفسها : « سيعتقد هو ( سرحان ) وغيره أنني أعترف بالواقع لسطحي ، لا الخلم الجوهري » ( ص ١٧٠ ) .

هنا يبين وقت الإصابة التي يتظرها القارىء من أول الرواية : ماذا فعل عباس بعد أن سلم المسرحية واحصى ؟ يحكى لنا عن لحظة بأس شديد انتابته ، حيث « الجفاف مستعمل » حتى ( صرت ) جسدا بلا روح » ( ص ١٧٦ ) . كتب رسالة الانتحار في هذه اللحظة ، وعادر البنيون إلى الحديقة البانانية ، حيث غلبه الإرهاق صام . واستيقظ بعد فترة لا يدري كم هي في عمر الزمن ، ليجد نفسه وكأنه بعث من جديد :

لعل ثمت ساعة أو أكثر . قمت في خمة غير متوقعة وجددتني في حال جديدة من النشاط . تلخص رأسي من الحرارة وقلبي من الثقل . ما أعجب ذلك ! انقضت الكأبة وتلاشى التشؤم . إن الآن إنسان آخر . متى ولد ؟ كيف ولد ؟ لماذا ولد ؟ . . . . . لقد ثمت عصرا كاملا واستيقظت في عصر جديد . ألهنى الفرحة عن التثبث بالذكريات فتلاشت أشياء لا تقدر بثمن . لكنني قمت بمرحلة طويلة وناجحة ؛ وإلا فمن أين وكيف جاع البحث ؟

يصف عباس ما حدث له بأنه « بعث » جديد سريته بتذكر رجاء الرسالة التي سطرها ، ويدرك أنه قد فلت ألوان استردادها ، ولكنه لا يهتم حتى باستردادها ، ولا يلقى شيء آخر لم يهتم مثلاً بأنه « مفلس ومطاردة وذو حزن » ؛ لأن كل « ما هم في هذه اللحظة » ( هو ) الإيمان في السبر ، وكل ما يحبه « هو أن إرادته تنطلق بالهجة المتحدية » ( ص ١٧٨ ) . وهنا يترك نحيب محفوظ نهاية الرواية مفتوحة . وعلينا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بعد استعادة البطل لروحه وإرادته .

\*\*\*

وتبدأ رواية ثروت أباظة أحلام في الظهيرة ( ٢١ ) بداية تقليدية ؛ فهي رواية واقعية ، طريقة السرد فيها بأسلوب الراوى شامل العلم ، الذى يسرد الأحداث في الزمن الماصى . لكن هذه البداية التقيدية تخفى عصرين مهمين في بناء الرواية ، هما عنصران الزمان والأسطورة . فأول كلمة في الرواية إشارة إلى لرماني : « حين كان الرمان مثل الموسيقى الحائلة المادنة ، وكان الناس فيه أنفاما ساجية حائلة » ( الحلقة ١ ) . وعصر الرمان حلقة مناسبة للرواية ، لأنها مثل رواية الأجيال تحكى قصة ثلاثة أجيال متعاقبة : الجد الصالح وهذان ، الذى يجب ابتنا فاسدا - سباعى - ثم الحفيد الطيب صلاح ، الذى يعيد الحق إلى مصبه . أما عصر الأسطورة فيشأ عن الحادث الذى يستهل به انكسار روايته . إنه يحكى شيء من الإسهاب عن حادث

أبيه الذي يردع أرضهم مد كاذب سباعي صلب لكن خوف يجمع الناس أن يرجعوه ؛ فحسب الجماعة هو وفود بار الشر واصلم . وعندما يوافق المجتمع الصغير في الصالحة على ظلمه الأول يتعمد إلى ظلم أكبر . ولما شجعه من شهيدوا ظلمه وناقضوه . أحس سباعي أن مراسم التوبيخ الإجرامى قد تمت له بهذا العلق . ( حلقة ٤ ) لكن متولى يقارم وحيدا وعفوه ، ويعبر تحديه لرجال سباعي : « لى أدفع شيئا ، ولن أحاف منك يا أبو سريع ، ولا من سيدك الحديد » . ويعمله هذا يقتل هو وعائلته جميعا ، والكل في القرية يعلم من القاتل ولا يرشد عنه ، ويزداد سباعي طمعانا حتى على أصدقاء أبيه ، فإذا به يفسد أجل وأروع صداقات كان أبوه قد بناها . ومن خلال أحداث عدة ، يؤكد ثروت أباظة معهما ثابتا ، مؤداه أن الشر لا يقاومه إلا الجماعة ؛ فأى مقاومة فردية تبوء بالمثل ؛ لأن الشر لا يعمل إلا من خلال جماعة « عصابة » ، وعندما يفكر لا يفكر إلا تمكيرا فرديا ؛ فالشر لا يرى إلا نفسه ، ولا يتمنى إلا ما يحقق مصلحة ذاتية . وهذا هو الفرق بين سباعي وأخيه ؛ فعندما يجبر خليل أخاه بأنه قرر الزواج من ابنة أستاذ له ، وأنها طيبة ، يسأله سباعي :

- وستجعلها تعمل ؟
  - طبعاً ، هذا أمر لا تتصوره أنت ، ولكن هل نظن مصر تستطيع أن تستعنى عن جهد طبيب أو طيبة ؟
  - مصر أ وأنت مالك ومالمصر
  - طبعاً هذا موضوع لا شأن لك أنت به ..
- ( الحلقة ٥ )

ورغم قسوة انتصار الشر وانتشار الظلم على يدي سباعي ، يظل هناك شعاع خافت لأمل قد يجيء : سباعي يشعر بالحرج من أن يعرف ابنة صلاح بأعماله الشريرة ، ويطلب من ياسين زوج أخته (المدرس) أن يبحث له عن شقة بالقاهرة ، تسكن فيها زوجته وأبنا ، حتى لا يسمع بما يفعله أبوه من أهل القرية ، ويطلب من خليل أن يكون وليا لأمره بالمدرسة . وهناك أيضا إيمان الأم «سوية» بأن الله قد يهدي أبها ، إنها لا توافق على أفعالها ، وتهمر القرية وتذهب لتعيش مع خليل بالقاهرة . وهي لم تلبس ، برعم تحليها عن أرضها ومكانها بالصالحة ، وتدعو الله أن يعوضها في خليل خيرا ؛ فهو أملها . واستنكارها للشر نوع من المقاومة . أما إبعاد سباعي لابنه عن القرية فدلالة على أنه ربما يأبى على نفسه ما انسلق إليه ، ويريد أن يصيق حدود الشر قدر ما يستطيع

وعندما يطلب صلاح من أبيه أن يصحبه إلى البلدة في الإجازة الصيفية يرفض بشدة ، حتى لا يحصره أحد بشروط أبيه . وتكشف رؤية الكاتب هنا وجود الخير الممتد حول سباعي ، فهو مجاهره ، والجميع يستكروا أفعاله والاس يحاط

طفل في العاشرة « - يسعى للذاته ، ولا يعوقه عن تحقيقاته عائق . إنه يعمل على توثيق علاقاته مع ابن عم الدين بك الخولى ، عضو مجلس الشعب الذي يؤوى في ظله عصامة أبو سريع ، الذين يستأجرهم لإرهاب وقتل من يعصون أمره وقتهم

وهكذا يخرج الكاتب من دائرة الفساد على المستوى العردي إلى الفساد العام ، فيشير إلى ظروف قرية « الصالحة » التي يتعاون فيها الأشقياء مع أصحاب النموذ والمخاء . وتحكى الرواية عن فترة التحولات الاجتماعية التي تلت الثورة ، وعن ظروف القرية المصرية في ذلك الحين . كذلك تصور بعض مظاهر الحياة العامة : من استعمال نموذ ، وانتقال الأفراد من حزب إلى حزب جريا وراء «مصلحة الخاصة» ( الحلقة ٣ ) . ووسط فساد الجو العام هذا يسود « اتفاق » الذي أصبح أعظم العملات تداولاً ، ونعم الانتحبات التي تزور ، وينجح فيها عز الدين بك بالإرهاب . لكن هذا الاستعراض للفساد لا يطول في الرواية ، فلا يثبت عز الدين بك أن يقتل .

يجرئ وهذا لعلاقة ابنة بهؤلاء الأشرار ، ويعترض هل رغبة به في الزواج من ابنة عز الدين بك الدميمة طمعا في مالها وسلطة أبيها . ويحاف انغماسه في الشر عندما يتزوج « فدرية » ويصبح بيت وهذا مفتوحا لعائلة عز الدين ، وخصوصا ابنة شعبان العاسق . وهجست نفس وهذا أن شعبان ربما فكر في لزواج من فاطمة أو عابدة بتيه . لكن شعبان يتزوج « أميرة » عربية هي أخت الأمير عمر ، صديقه ورفيقه في الحفلات والسهر . ويبدأ وهذا ، ونطلب نفسه جريئا ؛ لأن الشر في بيته وفي عائلته يلقى مهادنا ومحاصرا في ابنة سباعي فقط . أما خليل نجلة الثان فهو على شاكلته ؛ غير صالح ؛ انصرف إلى دراسة الطب وأصبح أمله وكل ما يرجوه أن يسعد أباه بنجاحه . ويدعو وهذا ربه أن يطمئن على خليل قبل وفاته . ولما مات وهذا رادت أطماع سباعي ، خصوصا عندما أظهر رغبته بلحشة في أن يستولى على كل ما تركه والده ، زعما بأنه يريد أن يرعى الأرض كلها ؛ أنه يرغب في أن يدير تركة أبيه كاملة ، مقابل إيجار يدفع لكل من إخوته . ( الحلقة ٤ )

ومن مسلك شعبان بعد وفاة والده عز الدين بك يتبين أن اختلاف الأحيال ظاهرة تكاد تكون عامة . فمثلا يختلف سباعي عن وهذا في ورعه وتقواه ، اختنفت شعبان عن أبيه في فشله فيما يرجع فيه أبوه ؛ لم يبرع في إدارة الأرض ، لأنه لم يكن يرى فيها إلا وسيلة للإساق على مبادئه ، ولم يكن كذلك بارعا في السياسة . فلم يحرص للأرض ، وقرر بيعها ؛ ويزهد في السياسة ويقرر استبعادها ؛ فهمه كنه أن يتمتع في شهواته . وزوجته الأميرة ترى في سهره وعمله أمرا عاديا ، من مألوف ما يصنع الرجال .

ويتعمد سباعي في عيه ، ويظلم أول من يظلم متولى ، أجبر

ثم تأتي المواجهة بين الخير والشر على المستويين ، ويسافر صلاح إلى «الصالحة» في الانتحابات ، ليصدم بمواجهته للشر الذي تستر عليه أبوه :

رأى في نقاء صباه أن الناس تحت ، ولكن العيون والوجوه لا تحت ، وسمع الخطب تلقى ، ولكن الخطباء يتكلمون مذعورين والأوجه منهم باصرة وعلى الجبين منهم حسرة ، وفي أصواتهم رنين المقهورين من الرجال .

وعاد صلاح المكاد حزيناً لما رأى ، فقد وصل بصيرته إلى خفايا النفوس ، وعرف ما فعله الظلم وانفهر بروح أهل «الصالحة» . وتحدد الحزن العام بالحزن الخاص ، فتموت مبرية ، لكنها تقاطع القرية التي أسس فيها أبيها حتى بعد مماتها ، فقد طلبت من خليل أن يكون العزاء فيها أمام بيته في القاهرة . ولكن الفجر لا ينشق إلا من أحلك اللحظات . وتحمل بداية النهاية عندما يقتل أبو سريع ويخشى سيامي ضياع هيبته بعده ، فيقرر التحري عن القاتل حتى يردعه . لكن جهود رجاله تبوء بالفشل أمام فطنة أهل القرية ، بعد استعراض بارع في بعض مقاطع الرواية للروح المصرية . ويدرك سيامي أنه لا أمل له بعد ذلك في القرية ، ويحط لأمره . وتعود الرواية لتؤكد «تيمة» الاستهلال ، وهي الكفاح الجماعي للشر . وكأنها بذلك تحتضن لنفسها بناء دائرياً ؛ لأن سيامي استبد بأهل القرية عندما لم يقاومه إلا فرد واحد (متولى) ، وصعفت سلطته عندما تكاثف أهل القرية جميعاً على تفصيل رجاله وعدم إرشادهم إلى قاتل أبو سريع .

ويتحقق ما يخشاه سيامي : يخرج صلاح من كنية الحقوق ، ويعتزم الزواج من زميلته «عديلة» . وأثناء احتفال سيامي بنجاح ابنه يقتل ، يقتله تروزي القرية تحت معاينة ابنه له بأنه قبل الضيم والذل والهوان . إنه واحد من الجيل الحديد الذي يأبى ذلك على نفسه وأهله . وبعد أن عرف صلاح تفاصيل ما فعله أبوه ، يقرر إعادة الحقوق إلى أصحابها ، ذهب صلاح إلى بيوت كل من ظلمهم أبوه ورفع لظلم عيهم ، حتى عمه خليل وعماته فاطمة وعابدة ، وقرر أن يرفض الوظيفة بالقضاء أو الجامعة ، ويعمل بالمحاماة مؤقتاً ، حتى يتراجع عن قاتل أبيه ، ليحقق الحق الذي هو أرفع قيمة عنده ، كما يقول في مرافعته أمام المحكمة :

إن هذا الذي أقول هو ما يعتزل في نفسي ؛ دفعني إلى قوله محاولة مني أن يكون العدل أعظم من الأبوة ، وأن يكون حق الإنسان في الكرامة التي وهبها الله له مقدس قداسة الروح الإنسانية ، وأن تكون مصر مسيح آدميين لا عابة دثاب . ( الحلقة ٧ )

وتنتهي الرواية عند نفس المعنى الذي بدأت منه ؛ فهي ذات بناء دائري ، يؤكد أن الحب والخير هما دستوراً للحياة ، وأن الظلم

بالخيرين : عمتاه وزوجيهما ، وعمه وأمه وجدته ، وكلهم يرفضون أفعال سيامي حتى أم صلاح - قدسية ابنة من افتلح به سيامي وسبح نهجه :

الأم : - إذا كنت لا تريد أن يعرف ما تفعله فلماذا تفعله ؟

- أنت التي تقولين هذا يا بنت عر الدين الخولي ؟ دعي هذا الكلام لعيرك !

- ومن قال لك إن كنت راضية عما يفعله أبي ؟

- إذن فصادمت لم تكوني راضية من الطيحي ألا يذهب صلاح إلى البلد .

وكما يشير هذا الحوار إلى ظاهرة مهمة ، وهي أن الشر محاصر داخل هذا المجتمع ، وأمه محاصر بالخير في كل مكان ، يشير أيضاً إلى فكرة تنابع الأجيال واختلافها . فابنة عز الدين بك لا تحمل الشر الذي صنعه أبوها . وفي تلميحها لرفضها الشر إرثاً من بما قد يكون عليه حال ابنها بعد وفاة سيامي . إنه ميلاد الخير من الشر ؛ هذا المعنى الأسطوري الذي تمثلته الأم ، وهي منذ بداية الرواية ترمز إلى قدرة إيزيس الخالدة على بعث الخير من جديد . وربما يكون صلاح هو هذا الأمل الجديد .

ونستبشر بوجود ينبوع الخير في قلب صلاح . يسأله أبوه : «وماذا يدرس لك عمك ياسين ؟ فيجب صلاح القرآن» . وهم لا يدرسون بالمدارس . لكن عمي ياسين يدرس لنا القرآن مع دروس المدرسة . ويحكى صلاح أن ما حبه في الخير وما بعده من الشر هو ما قرأه عن عقاب الشر في القرآن . فقد جرب مرة أن يسرق قليلاً ليرى ما سيفعله به الله ، وهو موثق بأن الله سيماقيه . فأنكسر الفلم منه ، وسأل عليه الخير ، وأتلف كتبه وملابسه . ويتم حكايته قائلاً : «وجعلتني هذه المعرفة أوقن أن الله يرعاني بعنايته ، وأنه أنزل في العقاب عند أول سرقة لي» (الحلقة ٦) . إنها الطمأنينة بأن الله يعصمه ويريد به خيراً . وهكذا ينتهي الصراع بين الخير والشر في داخل نفس صلاح إلى نهاية تتلام والخط العام للرؤيا المتتالية ، التي تقصص عنها لرواية .

ويتقل المؤلف إلى الصراع بين الخير والشر على المستوى الاجتماعي مرة أخرى ، فيتعرض لبعض الأحداث العامة ، مثل تطبيق قوانين الإصلاح الزراعي ، والانفصال بين مصر وموريا ، وتدهور الحال الاقتصادي على مستوى الفرد والمجتمع . وتؤثر هذه المتغيرات تأثيراً إيجابياً على خليل فيزداد إيمانه ، ويرضى بحكم الله عندما يفقد أسهمه وأمواله عند إجراء التأميمات بعد واقعة الانفصال . وتؤثر تأثيراً سلبياً عند سيامي فينضم إلى التنظيمات السياسية الجديدة ، وترشحه الحكومة في دائرة عز الدين الخولي ، وكأنما هو ترشيح لنفس مصيره المحتوم .

«تيمة» معينة ، أو إيجاد الربط بالصورة ، مثل صورة «البيت العتيق» الذي أصبح مأخوذاً . كما أن عدد المقاطع السردية في كل جزء ، وتذبذبه بين الأرملة المحتلعة ، هو دلالة شكلية وإحصائية مفهولة ومناسبة تماماً للمصموم . وعلى سبيل المثال يبدأ السرد عند كرم يونس وروجه بثلاثة مقاطع في الحاضر ، ثم ينتقل بانتظام شديد بين الماضي والحاضر ، لكنه ينتهي في روية حليلة روجه بالتشتت بالحاضر . كذلك ترتد رواية طارق الخائف المدمر إلى الماضي بإطراد السرد ، في حين لا يرد هذا الرمز في رواية عباس الذي يرمز إلى المستقبل المرتقب ، ويتسق السرد في رويته بانطلاق متكتم ، لا تذبذب فيه ، نحو الحاضر والمستقبل .

ثانياً : استخدام الرمز ، وهو أحد عناصر الخدانة المبررة للرواية في الأدب الغربي . وفي رواية أفراس القبة استخدام مكثف للرمز ، يتداخل ليكشف عن جوانب الرؤية الخاصة للواقع الاجتماعي الذي يخلق نجيب محفوظ ويريد أن يحدد لأحداثه (على مستوى الواقع) تفسيراً ، أو أن يشأ بتأنيدها . البيت العتيق ، وحليمة صورة الأب ، والمدير الخ لها دلالات رمزية متعددة ، تدخل في نسج الرواية وتثري معانيها . وفي أحلام في الظهيرة نرى الرمز الأم إلى الخير بوصفه طاقة كسنة تنجس قوتها في لحظات اليأس ، مثلها في شخصية نبوية وقدرية أم صلاح التي يعجب الجميع من طاقة الحب والخير التي تنبعث منها يوم تعلن عن فرحتها بابنها ، ويوم تعارض سباعي وتعرب عن استيائها من أعماله . ويستخدم ثروت أباظة أيضاً فكرة «البيت القديم» باللفظ نفسه للرمز إلى طهارة المكان وقداسته ، فيقول وهذان في معرض رفضه لاقتران ابنة بانه عز الدين بك : « هذا بيت عاش طاهراً وأحب أن يظل طاهراً » ، ولكنه إشارة إلى المكان على النطاق الرمزي للوطن ككل .

ثالثاً : استخدام الأسطورة . وتتخفى ملامح الأسطورة في رواية ثروت أباظة في قصة نبوية وهذان التي يمتنع بها روايته بهذه البطلة هي إيزيس في الأسطورة المصرية ، فهي تجمع اشتات روح حبيبها ، وترمز برفضها للحياة مع سباعي إلى الخير الباقي ، الذي يملك طاقة البحث فلا يلبث أن يعود من جديد إذا اعترض الشر طريقه . وتصبح هذه الفكرة هي الهيكل الذي تبنى عليه الرؤية في الرواية عندما يمثل الحب بين عبدله وصلاح عودة لصورة الحب الأول بين الجدة والحلدة : «إيه الحب البكر لقلبين مخلوقين من بقاء الناس دون صلابته ، ومن طهارة الملائكة ممروجة بخليجات الإنسان ، وشفافية البلور وقد سرى فيه بصر البشر ، ومن نور الأمل في المستقبل طلباً من قيود الزمن» ( خدفة ٦ ) وتحمل رواية نجيب محفوظ الرؤية بالمعنى الأسطوري بصفه لقدرة الخير على البعث ، وقدرة النفس على التطهر . فالإشارة إلى «البار» في الرواية تنطوي على المعنى الرمزي ، وهو التطهر يقول عباس مراراً : «أحلم بنار تلتهم البيت القديم ومن يفسقون فيه» (ص ١٦٣) . ويؤكد نجيب محفوظ أن ما حدث

ظاهرة طارئة ومؤقتة وإلى زوال . وهي بذلك تبنى علماً شديداً المثالية ، شبيهاً بالحلم ، أو هو كالأسطورة التي كشفت عنها قصة الحب بين وهذان ونبوية في أول الرواية بنبرة هادئة ، تتكرر فيها كلمة «حلم» تتجسد عالم الحلم الذي تنقله إلينا . ويحمل عالم الرواية بما فيه من إشارات متقابلة رؤى تفلؤلية ، تسير في ثلاثة خطوط متوازية : أولها أن الشر يمثل جانباً ضيقاً في الحياة ، وهو محاصر بالخير ، سواء في القرية أو المدينة ، وثانيها أن الشر ضعيف جبان إذا واجه الخير والحق : «هنا المجرم البعيد عن الحق هو مع جبروته أشد الناس هدماً إذا واجه الحق وواجهته السلطة» (خدفة ٦) ، وثالثها أن الحلم الأساسي هو الأمل في جيل أفضل ، تعلق مؤنثه بمصر ولا شيء غيرها . ويمثل هذا لجيل أولاد قاتل سباعي ، وصلاح وعديلة حطيت :

عديلة : هل أنت إخوان أم شيوخى ؟

صلاح : أنا مصري

— إذن فأنت من الأغلبية

— وأنت ؟

— ماذا تظن ؟

— مصرية

— لحي ودماء وقلبا وروحاً وجسماً ومشاعراً وأخلاقاً وأراءاً ( الخدفة ٦ )

وهذا الجيل من يملكون صفة الإنسانية : «أن أحب كل الناس حتى المخطئين ، وألا أحقد ، وأن أعطى إذا ملكت ، ولا أنظر على العطء شكراً . أريد أن يظل إيمان بالله وبالخلق . . . وهذا هو دستور العالم المثالي الذي يحلم به الكاتب ، كما يشير عنوان الرواية .

\*\*\*

بعد هذا التحليل للروايتين يتضح أن بعض عناصر الرواية الحديثة حاضر وفعال في هذين العاملين الروائيين :

أولاً : العناية بالشكل الروائي وعدم تكديس مكونات العمل بدون هندسة أو نظام ، كما ورد في الاقتباس عن جيمس في أول البحث . فنجيب محفوظ يهتم بالشكل اهتماماً فائقاً ، حيث تكتمل العلاقات العصرية المكونة للشكل الجمالي الذي اختاره ، فتحقق الوحدة العضوية للعمل ، ويصير الشكل والمضمون كلا واحداً . والشكل عند ثروت أباظة وإن كان تقليدياً فإنه يندمج إلى أساليب من المقابلة والتناظر يحقق بها الوحدة العصرية للرواية ، مثل المقابلة بين بعض الأحداث ولعلاقات ، كما في مصير عز الدين بك وسباعي ، أو العلاقة بين وهذان ونبوية ، ثم صلاح وعديلة . . . الخ . وكذلك فإن ما استخدمه نجيب محفوظ من وسائل لتحقيق الترابط في روايته يتميز بالخدانة والبراعة معا : مثل استخدام إيجاءات الكلمة ، أو لأفكار الإيجائية المنكورة (الليتموتيف) ، بحيث تنبه القارئ إلى

للبلبل هو «بحث غير معقول ولا مبرر» ولكنه حقيقة محسوسة ماثلة، يمكن أن ترى وأن تلمس (ص ١٧٨).

إنه يؤمن بالأسطورة إيمانه بالحقيقة، وتولد الخير وانتصاره معي مؤكداً في روح الأسطورة المصرية، التي تنبأ بها الروائيان.

رابعا: البداية والنهاية في أفراس القبة تنم عن الحداثة، ويترك ثروت أباطه أيضا نهاية روايته علامة غير مقيدة لانتصار الخير والحب، فلا نعرف بعض التفاصيل الختامية مثل حكم المحكمة على قاتل سباعي، أو مصير قدرية بعد موت الروح. الخ ولكن النهاية المفتوحة في رواية سجين محفوظ لها طبيعة أكبر، وهي الإشارة إلى أن المصير النهائي للبلبل ليس مصير فرد فقط، بل هو، حسب ما توحى به رموز البناء ومكوباته في الرواية،

مصير أمة بأسرها. وهذه النهاية أيضا مرتبطة بأسلوب السرد غير التقليدي في الرواية.

وإذا كانت الروايتان قد التزمتا ببعض عناصر الحداثة من خصائص الشكل والمضمون في الرواية العربية، فإنها بدأت كثير من عيوب الحداثة في هذه الرواية. وإذا كانت قيمة بعض الأعمال الروائية والأدبية بعامة في الغرب قد اندثرت أو زالت فإن ذلك مشوه هذه العيوب التي نشأت عن التطرف في تطبيقات الاتجاهات الحديثة في الخلق الأدبي. وما هو ملاحظ أن هذا التطرف غير موجود في هذين النموذجين من الرواية المصرية الحديثة. ولذا لمكن فيهما الجمع بين عناصر الحداثة والعصر التي تضمن بقاء الأدب ولا تعجل بروال قيمته. وإضافة إلى البعد عن عيوب الحداثة العربية ينطوي هذان العملان عن عناصر أخرى أصيلة نابعة من الفكر العربي، جعلت المزج بين الحداثة والعن الأصل أمرا ممكنا.



## الهوامش:

- (٧) ظهر ذلك في كتابات المدافعين عن الواقعية، مثل ستيفن سبندر Spender في مقاله عن الواقعية الجديدة The New Realism (١٩٣٩)، وفي كتاب المؤلف المصري جورج لوكاتش G. Lukacs بعنوان معنى الواقعية المعاصرة (١٩٥٧) The Meaning of Contemporary Realism الذي دافع فيه عن الواقعية النقدية عند براك وتولستوي وبرنارد شو وتوماس مان.
- (٨) إدوارد ولسون في كتابه Ax:Fr Castle.
- (٩) جراهام جرين في مقاله «إيديولوجية المنعب المصري»، ورد في كتاب دافيد لودج: أساليب الكتابة الحديثة (١٩٧٩)، ص ٦١.
- (١٠) من أشد أعناء المصرية الناقد يوهان ويتر Yvor Winters ولقد كتب كثيرا من المؤلفات في ذلك، منها:

- 1 - Primitivism and Decadence (1937)
- 2 - Man's Circle (1937)
- 3 - The Anatomy of Nonsense (1934)

- (١) دافيد لودج: أساليب الكتابة الحديثة (لندن: إدوارد لورنولد ١٩٧٩) ص ٤٢ (الترجمة للباحث).
- (٢) المرجع السابق، ص ٤٤.
- (٣) هذه المؤلفات الأدبية مثل رواية جيمس: الصراع (١٩٠٣) والوهاء الذهني (١٩٠٤) ورواية كوسراد قلب الظلام (١٩٠٢) ونوسترومو (١٩٠٤).
- (٤) أنجيل بطرس سمعان. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١) ص ٧٤.
- (٥) مثل هري جيمس.
- (٦) بل إن بعض الكتاب مثل جورج أورويل George Orwell لم يتخلوا المصرية حتى في أوج انتشارها، والتمسوا بالنهج الواقعي التقليدي، منها فعل إيشيروود وجرين وماكيس.



- (١٦) مثل البيان الذي أعلن في مجلة السياسة الأسبوعية يدعو إلى هذا  
الأصب عام ١٩٣٠ .
- (١٧) محمد جبريل . مصر في قصص كتابها المعاصرين . القاهرة : ميث  
للمصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ من ٢٣٣ .
- (١٨) محمود نيمور . دراسات في القصة والمسرح . القاهرة : مكتبة  
الأدب ، من ١٩٣ .
- (١٩) على الملقصون كتاب مثل المسرحيين سعد الدين وهبة والفريد فرج  
وعبد الرحمن الشرقاوي ، والتزم بمكان عاشور الشكل المسرحي  
التقليدي
- (٢٠) نجيب محفوظ . أفراس القبة (القاهرة : دار مصر للطباعة) ١٩٨١ ،  
ص ٦ ، وكل الاقتباسات التالية من نفس الطبعة
- (٢١) نشرت الرواية سلسلة بجريدة الأهرام في الفترة من ١/١/١٩٨٤  
إلى ١٢/٢/١٩٨٤ ولكنها لم تنشر في كتاب إلى الآن . ويشير  
الاقتباس إلى رقم كل حلقة .

(١١) من المؤلفات والكتابات التي أعلنت ذلك

- 1 - Harry Levin's "What Was Modernism" in Refractions 1960  
2 - Leonell Trilling, Beyond Culture 1966

- (١٢) داهير دانيال ماكيروي: الوجودية والأدب الحديث . الولايات  
المتحدة الأمريكية ١٩٧٢ ، ص ٩
- (١٣) مثال على ذلك طه إد موند ويلسون Edmund Wilson الذي نحري  
الموامل الاجتماعية التي أثرت على سلوك ديكتاتور ، وقد من اعتبروا  
المحل الأدبي وثيقة اجتماعية ، مثل  
F.R. Lewis & Richard Hoggart, Herport Read & Raymond  
Williams .
- (١٤) الإشارة إلى النمرال الأقلية المتفعة هو موضوع كتاب ف . ر . ليمز  
الأدب الروائي وجهود الفراء (لندن : ١٩٣٨) .
- (١٥) في كتاب غزاد دواتر عشرة أجيال يتحدثون .

العدد القادم من مجلة « فصول »  
« الأسلوبية »

## صدائـة التفكير وصدائـة الكتابـة

### "سجن العمر" لتوفيق الحكيم

#### نتـارل فـشـال

لا غرابة أن يشرح روائي ، من طيب خاطر ، في كتابة سيرته الذاتية . يشرح صدره ، ولا شك ، وقد تخلص من مشكلة قد تقض مضجعه ، وهي أن يخلق أشخاصا وأحداثا أما وهو يعالج حياته فإنه يتعامل مع أشخاص عاشوا في الواقع ، ومع أحداث وقعت حقيقة . والدليل على صحة ذلك أن الروائيين الذين لم يرووا قصة حياتهم قبلون . ونلاحظ أن الروائيين العرب الأولين كانوا بين اثنين : إما أن يستقوا من معين تجاربهم الخاصة ، ليؤلفوا رواياتهم - مثل محمد حسين هيكل في «زينب» - أو يبدأوا نشاطهم القصصي بسيرتهم الذاتية - مثل طه حسين في «الأيام» . أما الأستاذ توفيق الحكيم فيتنسب إلى الطائفتين ، إذ تحمل كل رواياته «عودة الروح» ١٩٣٣ ، و«يوميات نائب في الأرياف» ١٩٣٧ ، و«عصفور من الشرق» ١٩٣٨ ، طابع السيرة الذاتية . وقد ألف الحكيم صلبين بدخلان في باب السيرة الذاتية البحث : إذ قدمها على هذا الأساس ، وهما : «زهرة العمر» ١٩٤٣ ، و«سجن العمر» ١٩٦٤ . وهذا العمل الأخير أجدر من غيره أن يعد سيرة ذاتية بالمعنى الصحيح للكلمة : أولا ، لأننا نجد فيه عرضا لقطعة طويلة من حياة الكاتب ، وثانيا ، لأن «زهرة العمر» خاضع للافتتان الأدبي (حيلة التراسل مع صديق فرنسي) ، وثالثا ، لأن هذا التراسل يبرز الناحية الفكرية للعمر ، بقطع النظر عن النواحي الأخرى . وقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك الفرق الجذري بين العاملين ، قائلا إن أحدهما يتكلم عن تكوين فكره ، والآخر عن تكوين طبعه (ص ٢٨٣) . وسوف نعتمد على «سجن العمر» وحده في هذا البحث ، لنحاول أن نظهر كيف تفيد هذه السيرة الذاتية في الدلالة على صدائـة تفكير الحكيم وكتابـة

الذي سوف يصح علما من أعلام الأدب إنها ندوت مصطربة بطيئة أقرب إلى التحط منها إلى إشراق من ظفر بمال قارون ! هل نتصور هذا التواضع من اكتشاف العلم الجديد وطمأن إلى أنه عمسك بناصية المستقبل ؟ ثم سمعت إلى عمله بوصفه رائدا من رواد المسرح ، ونرى أنه يتكلم عنه في تواضع أيضا ، موصفا الظروف الشاقة التي اعترضت جهوده . فالنقود القليلة التي يتقاضاها من عكاشة تمثل مكافأة رمزية لا يُنتظر منها أن تستطير.

هناك نوع من الخدانة يبادر بالقول إن الحكيم يرى به ، وهو أن يبدل المرء كل قديم سدا لأنه قديم ، وأن يدعو إلى اعتناق الجديد من الأفكار لأنه جديد . ولن نجد في الكتاب أدنى إشارة إلى مثل هذا الترميم في ماصرة الجديد . ليس هناك ما يوحى بعطرسـة الموقف بتفوق آرائه الطليعية . فلننظر إلى دراسات هذا

• قد اعتمدنا طبعة مكتبة الآداب بدون تلويح (١٩٦٤)

العهد كان يمرض مرصا بطول ثلاثة أيام حينما يرى جنازة ، كما يذكر أنه كانت له موهبة غريبة تمكنه من التنبؤ ونجول إليها أن الأستاذ توفيق الحكيم يصر اليوم أيما سرور حين يشهد ازدهار وعلوم ما بجانب النفس (La Parapsychologie) إنه لا يرى صيرا في قبول هذه الأعراض العاصمة التي يعجز العلم عن تفسيرها ، لأنها تبدو له اقتراما حادا للأسطورة في الحياة الواقعة . وعند ملاحظته معاشرته تلك المدهلة للموت تخبر بياله فكرة موضوع قصيدة لجوته عن العارص وانه والموت . (ص ٢٧٤)

هذا الاستعداد الفكري لتوسيع الأفق يمثل غير وسيلة لإنشاء الشخصية وإثباتها ، لأن المرء لا يجوز رفض الماضي واجتث جذوره . إن «توفيق» - الصبي توفيق - يشاهد خرافات الكبار حواله ويحس أنه ، هو نفسه ، مخلوق خرافي أصب (طاقته للشعوب) فهذه العناصر الغيبية تعدى حساسيته ، في الوقت الذي يتكون فيه فكره ، وعندما يستمد من سذاجة شعبه مقوما من مقومات روحه ، يندمج في شعبه معترفا بمصيرته ، ولكنه يتجس في الوقت نفسه ، كما رأينا ، إلى تراث أساطير البشرية .

لقد أحس غريزيا أن عليه أن يفتح كل فرصة لتعلم والتشقق ، وإن حزننا التواء طريق شأته ، وهو الذي كتب له أن يصبح كاتباً ذائع الصيت أول صدمة مية يمجأ به ، قبل العاشرة من عمره ، هي اكتشافه لجمال لقرآن عبد سماع تلاوته ، ثم يصبح هو أيضا هذب التلاوة . ويعلق بدكرته كذلك مولد سيلى إبراهيم الدسوقي مع مركب العربات المهيأة على شكل عربات الكرنفال ، كل واحدة منها خاصة بحرفة من الحرف وأدواتها . وهناك ذكرى أول عرض مسرحية شهدتها في حياته : «شهداء العرثم» ، لوروميو وجولييت ، قامت به فرقة من المرقى المتفلة في الريف . ثم تأتي قصص انمروسيه الشعبية ، يقرأها «الشاعرة» في المقام ، كما تقرأ في البيت والدته ، التي عرفته كذلك على القصص الغربية التي عربيها الشوام ، فاستطاع بعدئذ أن يطالعها وحده . وهذا ساعده ، على حد تعبيره ، «على إجادة اللغة العربية قبل الظلم بتعليم منظم» (ص ٨٩) فليصف إلى ذلك الرسم (٩١) والموسيقى بفضل الصداقة التي تربط بين أسرته وعائلة لفته مبانى عرف العود الحقيقة أنه لم يستمر كل المواهب التي أظهرتها تلك النشأة غير المنظمة - جمال الصوت أو المهارة في الرسم والعرف - لكنها أثرت شخصيته . ومهما تكن الظروف فإنه استغلها أحسن استغلال : كان يحضر حفلات فرق المسرح المتنقلة في دسوق ودمهور ، ثم في عهد إقامته بالقاهرة . وكان إذا وجد خمسة غروش في جيبه ، عبر العاصمة كلها سيرا على الأقدام ليشهد عرضا مسرحيا في الأوبرا ؛ لكنه كان أكثر من مشاهد عهدي ؛ كان يتمنى لو أنه شارك في الظاهرة المسرحية مشاركة فعالة كذلك نراه في سن مبكرة يبدأ في تمثيل دور الرنان حليلة وهو

عجب ، ويتشنى لأنه صانع من صناع «تاريخ المسرح المصري» . «كان كل شيء يجري لدينا بسيطا لا يحمل أكثر من معناه ، ولا يتجاوز أحد من حدوده» . (ص ٢١٦) .

والظاهر أن الكاتب ، وقد مضى على وجه التقريب أربعون عاما منذئذ ، يحرص على أن يقدر دور هذه الفترة تقديرها بربطه موضوعيا . أهل الفن حينذاك ، هؤلاء الشبان المتحمسون الشارعون في سماء المسرح العربي ، ليسوا إلا مقلدين للمسرح الأوربي الذي يملكون منه مترجمين محضين ، وإن كان التمهيد مما لا يهون أمره . فما بالك بمصرين تضطرمهم يبتهم الاجتماعية إلى أن يمدوا كتابة ما بأحدوه من الأجانب ؟ يحدث ذلك مثلا عندما تقدم المسرحية الأصلية لقاء بين رجل وامرأة ؛ إذ لابد للممصر من أن يبرر ما لم تكن تبجحه تقاليد ذلك الزمان ، فيلجأ إلى أواخر القرابة : «كان الرجال والنساء في جميع مسرحيات ذلك العصر يجمعهم صلة القرابة» . (ص ٢٢٠)

لنحتم إذن على هؤلاء الكاتب ، وإن لم يندعوا موضوعات مسرحياتهم ، أن يعملوا خيالهم وذكاءهم ولياقاتهم ، حتى يوفقوا إلى تمثيل مقبول .

«كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتكوين كتاب مسرحي» وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يحدد جناحيه في المستقبل لطير بمفرده . (ص ٢٢٥)

وكنا نرى خيال أيضا من كل تكبر إزاء التضاليد البالية ، والخرافات الشائعة في بيئته العائلية . وحسبه مثلا أن يذكر أن جدته كانت تؤمن بالجان ونحاف سطورهم ، وقد اقتنعت أن «القطعة» تلك الجنية الشريرة - سببت لها ست سقطات - إن كاتبها يسرد هذا الخبر دون أن يرفقه بتعليق ساخر أو مزدر . وحتى عندما تستنجد المرأة ساحرا مشهورا ، يقول المؤلف :

«جاءت به وحجبها بسبعة أحجبة ، وهاشت والدني» (ص ١٨) ، كما لو أن الراوى آمن بفاعلية «عمل» الساحر ، إذ انقطعت مباشرة بعده سلسلة لسقطات اللعينة ، أو هو - على الأقل - لا يستبعد هذه الإمكانية . إنه يقبل الناس على علامتهم ، ويمنع عيبه وأدبه فلا يسرع إلى انتقاد مظاهر التخلف الفكرى بقدر ما يشهد إلى تلفظ أى خبر أو مظهر يثير حياله ، ويشع رعبه في اكتشاف الطريف من الأمور . إنه يذكر مثلا طمرته وما أصيب فيها من أمراض غريبة حيرت الأطباء ، كذلك الجنس التي كانت تلم به أحيانا دون ما سبب ظاهر ، فتأخذ أمه ، التماسا لشماثه ، إلى مقام السيد الطرطوشى بالإسكندرية . ومن المعروف أن ولي الله هذا لا يعم بمعجزته إلا على المريض الذي يحرم نفسه من أكل الجبن الرومى

«سرت له ذلك للنذر بكل أمانة ودقة . . . وشعيت فعلا» (ص ٦٦) . وينص هذه البساطة المفككة يقص علينا أنه في ذلك

يسارز خاتم الأسرة ثم ، في عهد المدرسة الثانوية ، يؤلف مسرحيات ويمثلها مع جماعة من أصدقائه (ص ١٤٥ - ١٤٧) .

أما الإسكندرية التي أقام بها بضع سنين من صباه ، فقد ارتاد فيها السبيل (١٢٥ - ١٢٩) . وفيها يحض القراءة في البيت ، أنه كان يستطيع مرادلتها أينما كان فيكثر منها (ص ١١٩ - ١٢١) . لكن الأحوال حتى في هذا الميدان تتغير . بعد الفصل المعربة التي تبشعها في «ساحل» البيت ، نجده يستفيد من نظام إجارة الكتب التي تطبقه بعض المكتبات ليطالع بضمن زهد كتب كثيرة الأجزاء ، كمفاهرات روكابول ، أو روايات الكسندر دوما (ص ١٢٩) . وأفاده كذلك الإخفاق المدرسي ، إذ قنر له ، عندما أعاد مسسته الأولى في الثانوي ، أن يقوم بتدريس اللغة العربية في هذا الفصل أستاذ ذكي متقف ، حجب إليه الإنشاء وعرفه بالأدب القديم (ص ١٣٢) . ومرة أخرى سوف يجلب الشر له خيرا ، فإن فشله في الانتقال إلى السنة الثانية في مدرسة الحقوق رغبه في تعلم إحدى للغة الفرنسية ، فراح يتابع دروس مدرسة بوليتيخ . وفي قصد التمرن ، يطالع مؤلفات لافونسي دوديه وأنتون فرانس ثم مسرح ألفريد دي موسيه ومسرح ماريوس ومعظم أجزاء مجموعة فرنسية مشهورة «ملحق الإستراتيجيون» (ص ١٢٢ - ١٢٣) .

إذن فالعبرة الأولى التي نخرج بها من قراءة حنين العمرة هي أن البطل سار إلى النضج الثقافي سيرا صارما مستقيا ، وإن كان ظاهره لاها منتويا . والدرس الثاني هو أن العالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، وإنما التجديد تطور طبيعي ، أو غير عصوي ينتهي بنسج عناصر شتى ، بعضها ينتسب إلى البيئة والوراثة ، في حين أن البعض الآخر مكتسب . لكنب جميعا تساوى في الأهمية ، نظرا للهدف المطلوب : الحدادة المنسجمة .

غير أنه لا حدادة تُرجى فكريا ما لم توجد إرادة قوية . إن السؤال الذي يفتق توفيق الحكيم هو حظ الوراثة فيما اتجه إليه في حياته . ولذلك فإنه يجتهد ويكد ليوضح هذا الأمر ويوصل إلى نتيجة . وأجيرا فإنه بعد أن حلل وقارن ، يضطر إلى أن يسلم بحقيقة جنية ، فحواها أنه مهما كثرت أوجه الشبه بينه وبين والده في الأخلاق والأذواق ، فإن تكوينه الفكري والثقافي قد تم لا بفضل والديه بل ضدهما ، أو ، على الأقل ، بالرغم منهما :

«والذي الذي أوريثني حب الأدب هو بعينه الذي يصنق عن الأدب . ووالدتي التي أوريثني الإرادة تقف بإرادتها دون رضائي النفسية . حريقى الباقية لي إذن هي فرصتي الوحيدة وسلامي الوحيد في مقاومة تلك العقبات . حريقى هي تفكيري . أنا مسجين في الموروث حر في المكتسب . وما شيدته نفسي من فكر وثقافة هو منكى . . . نعم ، تفكيري وتكوينى الفكرى هنا كل

حريقى . الإنسان حر في الفكر مسجين في الطبع» . (ص ٢٨٢ - ٢٨٣) والواقع أن هذه الترجمة الذاتية تدل دلالة واضحة على أن صاحبها تكون واختار طريقه ضد رأى أهله ، فكثيرا ما عصاهم . أبوه ، وألحق يقال ، لم يهتم كثيرا بدراسة ابنه ، وإذا هو انتبه مرضا إليها كان لتدخله أسوأ العواقب . هذات يوم خطر له ، مثلا ، أن يمتحنه في معنى كلمة وردت في بيت من معلقة زهير ، ولما أخطأ في جوابه ضربه ضربا مؤلما بعض إليه الشعر . وكذلك حين بدا له أن يعلمه السباحة وألقى به في الأعماق ، «بغض إلى السباحة والبحر» .

وكان من الممكن أن أحب الشعر والبحر في سن مبكرة لو أن أبى أدخلنى إلى شاطئيهما يرفق ، ولم يدفعنى دفعا إلى الأعماق» . (ص ١٠٩)

أما قراءاته المفضلة فكانت من صنف لا يرضى والده . كان يقضى أوقات فراغه - وهي كثيرة فيها يظهر - مكبا على مطالعة القصص العصرية وكان ، لحنبا لغضب الأهل ، يخنق تحت سريره . وذات مرة أشعل حريقه في غرفته بالشعلة التي كان يستضيء بها (ص ١١١ - ١١٢) . ومن طول ممارسته للقراءة كادت تسمى إحدى عينيه (ص ١١٩ - ١٢١) .

ولما أحس في نفسه ميلا أكيدا إلى مطالعة الأدب العربي (كتب للجاحظ وابن المقفع وابن عبد ربه) إنما تمت له اكتشافاته وهو وحده منفرد ، لم يرشده أو ينصحه أحد ، بل إنه يشكر ربه أن مات أباه لأن يشير أمامه إلى هذه القراءات ، لأنه لو فعل لبغض إليه هذا الأدب أيضا . (ص ١٥٣) ينبغي أن يكون المرء حرا في إقباله على الغذاء الثقافي ، ويجب على المجتمع أن يقدم إليه جميع الأصناف :

وأدركت فيما بعد ما هو المعنى الحقيقي للحضارة وأنبلد المتحضر : هو أن توصح كل آثار الذهن وتراث الفكر في مشاغل الأيدي بلغة البلد لكل مراحل السن» . (ص ١٤٥) وله ، بجانب القراءة ، هوايات أخرى يخاف أهله من تأثيرها السيئ ، على تقدمه المدرسي ، مثل السباحة والسرح . إنهم يتوجسون خيفة من كل ما يمت إلى الفن بصفة . لذكر مثلا ما أصاب والدته من فزع عندما سمعته يعرف على العود حرف المتمكن ، خشية أن يصبح غدا «معواق» (ص ٩٨) ، فإذا هي تطلب منه أن يقسم أنه لن يمس عودا مرة أخرى ، كما سبق أن استصغره على أن يقطع نهائيا عن الذهاب إلى السينما . والعريب في الأمر أن أحدا من أهله لم يستحلفه على مقاطعة المسرح . والأرجح في تفسير ذلك أنه اتساق إلى هذه الهواية متأحرا وهو في القاهرة ، بعيدا عن مراقبة الأسرة المقيمة بالإسكندرية ، فلم يعرف أحد مدى تقدمه في هذا الطريق . وأنه لينجح في لبسانس الحقوق عندما بدأت فرقة عكااشة تجارب تمثيل مسرحيته الأولى «حاتم سليمان» : لكن أباه يجهل الخبر الثاني . إنه سجل اسم توفيق في

« أميل إلى التخفف من كل ما أستطيع الاستغناء عنه ولا أتناول إلا ما كان ضروريا صرفا . ولذلك تناسيتي التمثيلية أدلة للتعبير ؛ لأن مجالها المعاني والخواهر ، أكثر من الرواية التي مجالها التفصيلات » ( ص ١٩٠ )

سوف يكون كاتب مسرح إذن . وكما يتجه إلى الأهم في أمور الفكر ، فإنه لا يقل أن تتقل حياته أو تعوقها أمور غير ضرورية ، فيفضل الإقامة في الفندق على العيش في شقة مفروشة مع شريك له ، لأنه يكره اللوازم المادية . وهو يقص علينا أن الصديق الذي كان يسكن معه كان يخاف دائما أن يجد يوما في البيت بطاقة من الحكيم تنبهه أنه غادر المسكن وتركه هو يدفع الأجرة وحده ( ص ٢٥٥ - ٢٥٦ ) . وهو لا يرمى أن يحشم نفسه ما تستقله ، فلا يتكلف الأمانة في هدايته . وهو كذلك لا يحب أن يعمل ما عمله « الناس » . ويحدث أن يعس استغلاله بالنسبة لعامة الناس ، وأن يظهر طامعه القردى « البوهيمي » مثلا بحلق شاربه كمن « يعمل أوتست » ، ميرزا خصوصيته ( ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ) .

هذه هي عناصر الحدادة التي وجدها الحكيم في نفسه وغناه : المضبول والإقبال على ما يشيع هذا الفصول ، ثم التواضع لأنه يمس حدوده ، وإن كان هذا لا يمنعه من الإحساس بطسرح يدهمه إلى أمام في الطريق الذي رسمه لنفسه ، متحففا من كل ما هو غير جوهري . لكن هذه الترجمة الدائية تعنى أكثر من مجموعة وثائق ، إنها عمل أدبي تحمل كتابته أوصح ملامح الحدادة .

علينا أن نسلم أولا بأن الواقع الذي يستعمله الكاتب ليس خاما « موضوعيا » فيها أن الوثائق المكتوبة قليلة جدا ، يظهر أن الكاتب يعتمد بصفة خاصة على الذكريات . وهذه الذكريات خلاصة عملية تنقية وتوجيه قامت بها الذاكرة . وعندما يصح الكاتب أحداثا وقعت قبل مولده ، أو لما كانت سنة أصغر من أن تتيج له أن يمس ما يحدث ، فإنه يتحتم عليه أن يلجأ إلى شهادة غيره ، بل إلى ما يقف من ذكريات شهادة غيره . ومن ثم تتسع حريته بالنسبة لمعطيات الواقع ، فيتسنى له أن يتناول معارضا أو مقارنا لم يستعملها شئ الخيل لعرض الأحداث والأشخاص ، أو ، بعبارة أخرى ، يتمتع كاتب السيرة الدائية إزاء موضوعه بحرية الكاتب المبدع وسلطانه .

وفي الأسطر القليلة التي يخصصها للإخبار عن ولادته يتحل لنا مدى إبداعه بمناسبة حدث عادي قد عبر عنه ألوف الكتاب قبله . هذه الولادة غريبة في حد ذاتها ، فلم يصرخ الوليد توفيق :

« ... والتمت الجميع إلى ناحيتي فوجدوني أنظر - كما زعموا - إلى صوة المصباح وإصبعي في فمي ، شأن المتعجب ! ياله من زعم ! إن كل لم تريد أن ترى في أيها معجزة كمعجزة

جدول المحامين المشتغين ، وحينئذ يخبر ابنه بذلك يلاحظ أنه غير متحمس ، فيسأله في ذلك ، ويرد الآخر : « أنا أحب الأدب » ، وأريد الاشتغال بالأدب » . ( ص ٢٦٦ ) .

لكن الوالد لا يفضى ، ويمضى يناقشه ، محاولا إقناعه بأن الطريق الذي اختاره مسدود . وعندما رآه يصير على رفضه لسواء السبيل ، قرر أن يأخذ له مقابلة لطفى السيد الذي كان صديقه في عهد الدراسة . وكان أن نصح لطفى السيد بأن يرسل الشاب إلى فرنسا لتحصير دكتوراه في الحقوق . وهكذا يعنى توفيق من ممارسة حرفة يعافها مزاجه ، ويتقل إلى جو أصليح لإرضاء ميوله الشخصية . وعندما رجع إلى بلده رجع إلى الشهادة نفسها ، إلا أنه حمل صناديق مليئة كتب وقد أشبع غممه :

والهم المكروى الذي استولى على أمام موائد الحصار الكبرى . كل ذلك لم يترك لطفى القوة ولا القدرة على حل حبه آخر ، ( ص ٢٩٣ ) .

ذلك أنه - كما قال لنا سابقا - لا يستطيع أن يقوم بعملين في وقت واحد .

« إن أعرف نفسي . إن شخص لا يستطيع أن يسير في طريقين . وطاقتي لا تحتمل التشتت ولا تعمل إلا بالتركيز » ( ص ١٦٣ ) .

« التشتت » حقا في العشرينيات عندما حاول أن ينجز مشروعين في وقت معا ، كانا يجتالان جانبا من اهتمامه ، وكان قد بدأ تحقيقهما ، وهما كتابة دراسة عن الفن ، وكتابة رواية . ولم يطل ترده ؛ فقد رأى أن وضع كتاب عن الفن يستطيع أن يقوم به غيره ممن كانوا يتخرجون حينذاك من الجامعات ، وقد تخصصوا في الفن ، في حين أن الظروف كانت أكثر مواتية لكتابة رواية . فمحمد حسين هيكل يصدر في ذلك الوقت الطبعة الثانية من « زينب » ، معترفا بأبوتها لها . وهذا دليل على أن الجمهور كان قد بدأ يستسيغ الرواية ويحترم القصاصين . وبما أن « زينب » هي أول رواية عربية ألقت ، فيجب أن يتبعها أعمال أخرى حتى يرسخ هذا المجلس الأدبي الجديد الذي لا تحفى ضرورته لتقدم مصر الثقافي . إنتاج رواية إذن واجب وطني . ومن ثم يقرر الحكيم أن يؤلف « صورة السروح » ، ويمزق الصفحات التي سبق أن كتبها عن الفن :

« لا بد من إعدام صفحات إحدىهما حتى لا تتألفي وتفرقي وأنا في منتصف العمل الآخر » . ( ص ١٦٣ ) .

وينمى هذا العزم الصارم يقرر بينه وبين نفسه أن نشاط الروائي لا يليق بطامع شخصيته ، بقدر ما تعجبه قدرة أبيه على أن يهتم بأمور كثيرة ، وحرصه على التعلل في التفصيلات الدقيقة لكل شئون الحياة . بهذا القدر يرى أن أسلوب تفكيره مختلف تماما :



المسيح ؛ لأنها في هذه الحالة ستكون هي مريم ا . ( ص ١٥ )  
نلاحظ أولا أن اليون شامع بين شعور الحاضرين واستنتاج  
الراوي . ثم إن هذا التعريض المكه بكبرياء الأمهات بعيد وغير  
متوقع . لكن سيطرة الكاتب تظهر بخاصة فيما بعد ، عندما  
يرتب ويقدّر العروض الحرية بتغير هذه الظاهرة الشافة :

« إذا ثبت حقا أن نزلت بغير صياح ، فلعل السبب هو أن  
كنت مجهدا تعبيا مكثودا من شدة الجلب إلى هذه الدنيا ، أو كان  
بلسان علة من العمل ، أو أنه الضعف العام . وربما كان أصل  
من ذلك جميعا أن يقال - كما قيل في الكبير - إن أثرت الصمت  
والسكون بخلا أو اقتصادا في صياح لا طائل تحته . ( ص  
١٥ ) كأننا بالكاتب ينظر بسرعة إلى مختلف التفسير المعقولة ،  
حتى إذا وصل إلى الأخير منها ، وهو أحفلها وأفكها ، وقف  
عنده وقفة تحو كل ما سبق ، وينتهي بغمرة بوجهها إلى قارنه .  
إنه يتكلم عن وليد هنا كما لو كان امرأ راشدا . وهذا موقف  
هادئ لديه إزاء ما يصف . وهذا يمكنه من بناء أي مشهد يقدمه  
بناء محكما ، يوميء بالحيلة والنشاط في إطار واضح الحدود كأنه  
لوحة ذكية :

« وكان يجرهما حصانان هزيلان أحدهما أبيض والآخر  
أحمر . أما الأحمر فكان أصغر قامة من غيره الأبيض وكان  
بجواره كأنه يستند إليه . و يتشعلق به ويحتمى بظله ، وكأنه  
لولا التوكؤ على صاحبه الأكبر لا يهدم أرضا كان أيضا يحمل  
الأبيض ، فهو يتركها على الأحمر دون أن يدر عليه ، ويظهر من  
هيبته أنه معترف بصغفه . حصانان يتماويان على البقاء .  
ويشجع أحدهما الآخر على مجرد الحياة . والظاهر أنها تنسب أو  
تناسب أنه لا بد لها من طعام ؛ فهي يصعان رأسيها مما في  
« حنة » واحدة ، يقول الخوذي إن بها تبا أو دريسا أو عشا  
مجففا . لكن الخيل لا تتكلم ، ولن نكلبه . ( ص ١١٦ ) .

يجل إلينا ، والحالة هذه ، أن الحدث لا أهمية له في حد  
ذاته ، إنما يصلح ذريعة إلى إيجاد فصل نعين فيه مهارة عرض  
بعضه وصف ويعضة تفسير له قيمة خلق حقيقي .

الحكيم مولع بالتعقل والاحتجاج المنطقي ولما يجعله يعنى في  
هذه اللغة المثيرة لدكاته وخفة روحه ، فيجد منه القصى في  
كل ما يخالف المألوف والمسلم به . وكثيرا ما نتأمل ، وهو يقدم  
إلينا أمرا أقرب إلى المفارقة منه إلى واقع تصرف الناس وواقعهم ،  
هل اخترعه أصلا لم حرف تسلسله تحريفا يضمن عليه طعم  
اجدة ؟ فلنأخذ نموذجين لبيان ذلك . الأول يتعلق بزواج حنة  
الحكيم ، والثاني عندما تزوجت وهي لرملة ولها ابنتان من رجل  
أرمل كذلك . والمألوف في مثل هذه الحالة ، المألوف عن الحكمة  
البشرية ، أن تنجم عن هذا القران تعاسة أولاد المرأة ؛ لأن  
الرجل يغفل عنهم ويظلمهم ويقسو عليهم . وإذا بالنتيجة هنا  
خلاف ما انتظرنا . إن ابنتي المرأة هما المستبدتان والرجل هو

المغلوب على أمره . وسائر القصة يرينا تمادي ( حزب النساء ) في  
تعذيب الرجل . وما إن تزوجت البنت الكبرى حتى أهملت  
الوالدة زوجها إهمالا دفع به إلى أن يشكوها ثم يطلقها . لكن من  
منا تسول له نفسه أن يرثى لتلك المرأة ويعددها ضحية من ضحايا  
مجتمع « رجالى » ؟ .

« . . . فإذا هي لا توجد إلا في بيت ابنتها الكبرى ، تجلس  
بجوارها وتعاوها وتدل كل مولود لها جديد ؛ وكبوا بحمد الله  
كثيرين ، كل منهم فوق رأس الآخر كما يقولون . هذا فصلا عن  
تشابه الأم وابنتها الكبرى في العقلية ، وإملاق وقتها الخالي في  
السحر لزواج الأم ، حتى يدب الخلاف بينه وبين أولاده فيحلوا  
لها الجور . وبلغ الحال من السوء حدا لم يستطع معه الزوج  
صبرا ؛ حتى ذات يوم ذهبت زوجته تحض أياها عند ابنتها  
الكبرى ، فإذا هي تباحت بورقة الطلاق مرسلة إليها مع  
خادم » . ( ص ٢٥٠ )

أما النموذج الثاني فيتعلق بالأدب . لكن كاتبنا يستند هذه  
المرّة إلى الاحتجاج ، فهو يهاهن هذا الرأي الشائع الذي يقضى  
بأن العرب وصلوا إلى المسرح متأخرين لتأخر أساسى بين  
عقليتهم والمبادئ التي قام عليها المسرح ، فيقول الحكيم إن  
روح المسرح أصيل عندهم ، وأنه هو نفسه ينتسب إلى الأصل :

« إن طبيعة التركيب والتركيز عند العرب منذ القدم في الشعر  
والفكر والأدب والبلاغة - هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن  
المسرحي - تجعلني دائما أعتقد أن السليقة العربية هي سليفة  
مسرحية . وإذا كانت ظروف مختلفة قد حانت دون تجسيد هذه  
السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان ، فإن ذلك لم يمنع من  
ظهور بوادرها في أشكال أخرى ؛ فأما كلما تصورت مشاهد رسالة  
الغفران للمعري ، أو قرأت قطعا من حوار في الأضواء أو  
للجاحظ ، رأيت ذلك البناء المحكم للصورة والعبارة ،  
والإصابة المباشرة للمفصل ، بلا تقو ولا فضول في التلوين  
السريع للشخصية أو العاطفة أو العكاسة ، أوقن وأشعر بالجذور  
العميقة الحية لهذا النيل عندي للفن المسرحي » . ( ص  
١٦٩ ) .

لا شك أن هذا المزعم بفاجيء الفارسي بظهوره  
الاستغزاي ، لكن فضله بدى في سبيل تنشيط التفكير في  
موضوع طالما نوقش ، خصوصا والحجج المتلى بها مقنعة .

إن تطبيق مبدأ القياس وحده يمكن كاتبنا من أن يرسم  
الأشخاص التي يقدمها بحطوط موحية ومذهلة . فهو يقيم بين  
والديه مقاربات تسفر في معظم الأحيان عن التناقض بينهما ، إلا  
أننا نكتشف أن هذا الرجل ، لوقور وتلك المرأة البارية يتساويان في  
اعتقادهما إلى الروح العملية . ثم بين كليهما من جهة ، وصاحب  
الترجمة ابنها من جهة أخرى ، يجري الكاتب مقارنة أخرى ،  
ضمنية أو صريحة : إنه يشبه أباه في أغلب أخلاقه ، لكنه ورث

قدرته على أن يرسم لوحات شاملة . وفي الكتاب فصلان مهمان ، نجد فيها وصفا مسبك البناء وموجزا في الوقت نفسه يتيح لنا أن نعاين المشهد عيانا خلال حلقاته كلها ، وأن نحس بتوتره ، وأن نتابع يشق جريانه .

فلننظر أولا إلى الزيارة التي يقوم بها والد الكاتب بصحة زوجته واسمها الرضيع إلى أبيه . لم تكن الأم الشابة قد التقت بحميها . ويشير الكاتب إلى أنها كانت تنتظر كثيرا من هذه الرحلة . إنها متعائلة ، والجوجيل ، ومنظر الريف خلال نافذة القطار أخذت ، وهي لذلك ترجو أن تقصى غارا ممتعا . لكن زوجها يكدر بالها حين ينصحها أن تستعد لأن تصبح عند بقائها بـ « زوجة أبيه الجديدة المتكبرة المتأخرة » فتغضب ، وتؤكد له أنها لن تتنازل عن كرامتها ، وأنها سوف ترد الشر بالشر ، وكأنها بالزوج آثارها عوض أن يهدئها . وعلى كل فإهم عند وصولهم لا يقابلون الزوجة الجديدة مباشرة ، بل ينزلون في جناح البيت الخاص « بالزوجات القديمات » . وبطبيعة الحال يزيد هذا من سوء ظن الوافدة في زوجة حميها المفصلة ، بل يدفعها لأن تنطق بجملة تهددها بها . وتصل الجملة إلى أذن الزوجة الجديدة فتثور وتشكو إلى زوجها ، فتعقد محكمة للنظر في قضية المتهمة ، تلك الشابة الوفحة . وما كم جمهور المحكمة بل شهودها :

« إن جميع من في هذا البيت الكبير قد حضر المحاكمة . كل الزوجات القديمات وأولادهم ومن كان بالعزبة من إحوه زوجها وسناتهم . لم يبق أحد لم يحضر ليشهد ، أو ليشهد بالحق وبالباطل ، إرضاء لسيد البيت ، ونفاقا لزوجته المفصلة » . ( ص ٥٥ )

إننا نلحظ من نجاتها ، لا سيما أن زوجها أنكرها أنها لو أصرت على موقفها لطلقها . لكنها بالرغم من ذلك تعاند : « من يتجرأ على إهانتها فإنها تقطع لسانه بالمقص » ( ص ٥٦ ) . إنها إذن محكوم عليها مقدما . وإذا برز الأسرة يتدخل ويخلص زوجة ابنه لأنه أعجب بشجاعته . وقد استطاع أن يعجم عودها فيتوسط بينها وبين زوجته حتى تتصلحا . وبعد ذلك يسير تقول والدة توفيق له : « خذني أبوك يوما فدلني » . ( ص ٥٦ )

إننا هنا نضع يدينا على أحسن صورة للحدث الواقعي الذي رفع إلى منزلة الخلق الأدبي بفصل صرامة التعبير . ومهارة الكاتب فتمثل في أنه يحتفظ بعناصر الواقع التي تكون المفاجأة وتحث التشويق وتشد التوتر إلى الكارثة الواقعة ، ولكنها فيل وقومها تأني بالفرح . وحتى الشخصية التي لا يتوقعها دور ( Des ex Machina ) وهي هنا رب الأسرة - ماثلة في هذا الفصل الذي يستحق أن يضم إلى أحسن الفصول المسرحية أو الروائية الحديثة .

أما المثال الثاني فهو الصفحات التي قص فيها كاتبنا وفاة أبيه إسماعيل الحكيم . ولا يخفى أن معالجة هذا الموضوع صعبة ،

من أمه مزية لا يستهان بها ، وهي قوة الإرادة . وإذا بدا أحوه على شفيقه منذ صغرهما - وقد ارداد هذا التناقض على مرور الزمان - فبها يتعمق في ميلها إلى الاعتقاد أن الأهم في الحياة - وإن احتله في تحديده - يلتصق خارج قاعات الدرس ، وأنه غير م بتصوره الوالدان . وهكذا من حين إلى آخر يجري التقريب والتفريق بين هذه الماذج البشرية ، فتزداد الشخصية المحورية - شخصية الكاتب وضوحا ونورا فنحن معه أمام صورة بشرية مستحبة لأنها معهومة ، وأبعد ما تكون عن القوي أو العشوائية . إنها صورة بشرية منظمة ومعلمة ، قد أعمل في تقديمها عقل منظم غير ممل

ولوحات الكاتب أن يحس قارئه بالمثل ، لوجد في أسلوبه السلاح الفعال لدفع هذا المثل . لذلك نراه أحيانا يوفق إلى عبارات براقية تطرد أي فتور قد يمتور الخنقي . على سبيل المثال ، بعد أن أشار إلى العنصرين المكونين لنسبة - العنصر التركي أو الفارسي أو الألباني ، والعنصر المصري - يقول :

« إن سحنة والدني وجدني وما لها من هبون زرقاء ، تتم من أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شفيقي هذه الزرقاة ولا ما يقرب منها ، لأن سحنة والدني العلاج الفصح كانت هي يندم قديرة على صبغ بحر أزرق بأكمله » . ( ص : ١٩ )

ويجد الحكيم تجديد مفهوم كلام ماثور فينقله عن غليسييه انتراث إلى مرح الحداثة فتصبح لتعبيره صورة وفيرة بجديته : « إن تذكر أن أباه امتحنه ذات مرة ، ولما أخطأ صربه ضربا أسال الدم من أنفه :

« ... وأن ألحن المملكات وأصحابها بل ألحن الشعر كله . وكان من الطبيعي والمطوق أن أحبه كما أحبه أبي ، ولكن الدم الذي سال من أنفي بسببه ، بغضه إلى نفسي مدة طويلة . وكيف كان يمكن أن أحبه وفظظ وبني وبينه دم مسفوك » . ( ص : ١٠٨ )

كانت الفرصة سانحة ، فلمح تلميحا خبيثا إلى الشر ومقتنياته عند العرب القدماء . ولا يتحرج كاتبنا أحيانا ، لحمة روحه ، من أن يتهكم في مواطن أحق بالحداثة . مثلا عندما يريد أن يهجم مدى حرث جدته بعد طلاقها

« طول طفولتي وأنا أسمع من والدني وجدني مسألة الطلاق هذه ، وكأنها مسألة الحسين في كربلاء » ( ص : ٢٥ )

ول وسعنا أن نتذوق طعم هذا التشبيه إذا اعتبرنا ميلاق القصة الذي سن أن عرضا له - عرفنا أن الراوي يزا من جدته ويرى أنها تستحق نكبتها من الواضح أن السحرية والتهكم يحتلان محلا مركزيا في الكتاب ، لكن قبل أن نعالج هذه اللفظة ، نود أن نعود إلى الجانب المنظم لقص الحكيم وهو يتراعى على مستوى مشهد كامل . إن تمكن الروائي بتوضيح أيضا في

فالكاتب عرضة معه لخطر السقوط في انتحال التطرق إلى المعاني البلاغية . لكن كاتبنا نجى من هذا الموقف الخرج بأن عرض الموضوع عرضاً يقنع بصدقه . منذ الأسطر الأولى التي تصف تأمله في جثة أبيه ونحن نحس بأن هذه الرؤية خالية من الإسفاف والتعاطف معا .

« لم نشأ الممرضة أن تربي وجهه ، ولكن أصروا على أن تكشف لي الغطاء لتأمل ، وإذا لم أرى وجهها لا يمكن أن أساء . إنه الصفاء والتجرد والسمو عن الأرض . كل ذلك قد ارتسم على وجه هادئ بلا ملامح - لو ربما كانت تلك هي ملامح الجنود . » ( ص ٢٠٤ ) .

كل ما يحيط بحياة الموت المخلوق العزيز ، من ذكر العواطف ووصفها ، محذوف هنا ، كما حذفت الإشارات الفلسفية الطائفة إلى معنى الموت . وهذا الخلف لا يبدو متكلفاً ، بل نشعر أنه منطقي . إنه ثمرة الرؤية الحديثة العصرية للموت ، رؤية تفر من الإفراط في المهابة والقداسة لتبقى فقط على الخطوط المجردة لظاهرة حادثة . منذ أول وهلة نقدّم الفناء على أنه حادثة تطلق سلسلة من العمليات المادية والمجالات الرسمية والاجتماعية لم يُعدّ لمجابهتها أهل المرحوم . (٥) « أنه كان هناك ، الحسن الحظ ، أصدقاء « يفهمون في هذه الأمور » ويدون إليهم يد المساعدة . ثم المبرر الثاني لهذا الجفاف العاطفي في التعبير بأن من طبع الراوي نفسه . إنه عصي الدموع ، مهما كثرت أبليت الحزن على بعض المشيعين .

وعمل انعكس من ذلك يسيطر على بال الراوي لتحلل الجثة ، فهو يشير إلى الرائحة الكريهة المخيمة خلال أربع وعشرين ساعة بعد الوفاة ، ويرجع إلى تأمل ملامح الميت وقد تحولت :

« هذا الأنف الذي أحرقه لأبي قد بدأ يتخذ شكلاً آخر . بدأ يلين كأنه قطعة صبرين . والبطن قد انتفخ كأنه بالون يوشك أن ينفجر . معالم والذي أخففت تتمكك أملسى ، كما يتضكك شكل سحابة في السماء وتلاشى . إن الفم إذ لم يكن كلمة تكتب على الورق وتلوّكها » ( ص ٢٠٩ ) .

والكاتب يتخذ مستويات شتى لمعالجة موضوعه . وقد رأينا هنا المستوى الاجتماعي ، أما المستوى الثقافي فيطرقه الكاتب عندما ينظر إلى رجال يحملون أبياء مسجى ، فتخطر بذاكرته صورة هاملت محمولا على أكتاف الأبطال . ( ص ٢٠٨ ) .

هذا الانتقال عبر أجواء مختلفة عند التعبير عن موضوع واحد أمر مهم ، لما يدخله من تنوع في السرد . والحكيم بغير مرة

(٥) يجدير بالذكر أن الجملة التي يبررها عن هذا المعنى بطقها شخصان في صفحة واحدة أحدهما بالدرج والآخر بالفصحى ، رمزا إلى شمولية الكلاوة وعبر الإنسان ( ساذجا كان أو متعلما ) إرثهما . ( ص ٢٠٧ ) .

لأخرى مستوى سرده في حتم القصة ، مظهرأ جراءة منقطعة النظر ، إذ لا يتخرج من الدجوة إلى المكهة ، فيذكر ، وهو في المقبرة ، أن آخر جنازة شيعها كانت جنازة جدته ، وأن والده يومها تخلص من إلحاح الفقهاء « والنريبة » المتشبهين به في طلب البقشيش قائلا لهم : « المرة الجانية . . المرة الجانية » . ( ص ٢١٠ ) .

تتكم الحكيم وممارسته نفس السخرية من أنجع الدواعي إلى اعتباره كاتباً « حديثاً » بكل معنى الكلمة . إن لباقة البادرة تجعله يبرز من نفسه إذا ما عنت الفرصة . رأينا أهلاه أنه لم يغفل في تقريره لأتراه الشبان المؤسسين للمسرح المصري ( لم يكونوا سوى مقلدين ) . وحيث إن كل أحد منهم له مؤلفه الأوربي الحاصل الذي يصير مسرحياته ، كان مؤلف الحكيم المفضل الذي يتخذ منه أسوة ومعلماً الفرنسي « ألبان فلا بريج » ، وكان بعده ، بطبيعة الحال من الكتاب الأفاضل . لم يقدر للحكيم أن يسافر إلى فرنسا ، وأن يتعرف من كتب الأوساط الأدبية هناك وإذا به يكتشف أن فلا بريج هذا كاتب مغمور :

« نفس ذات يوم ، بينما كنت أتصفح جريدة « انطان » ، إذا برأى سطرين لا ثالث لهما في آخر صفحة ، تنص : « المسيو ألبان فلا بريج » ، كاتب فودفيل ، كتب بضع مسرحيات وتروى عن ثمانين عملاً . فقلت في نفسي : سبحان الله ! أهذا هو فلا بريج كله ! وأطرقت أسفاً وترجعت عليه . ولعل الوحيد الذي أسف عليه بين ملايين البشر فوق هذه الأرض » . ( ص ٢٢١ ) .

ومما بلغت النظر كثرة الفقرات المضحكة أو الفكاهة عنده . وفي بعض الأحيان لا تتمدى القطعة جملة واحدة سجل فيها الحكيم لحظة طريفة . يحضر مثلاً - « لجارب » مسرحيته الأولى . البطلة الرئيسية للمسرحية أمية وقد هينوا لها شخصاً يلقيها دورها . فالحكيم يراها وهو يحفظها الدور كلمة كلمة ، كأنها دجاجة يلقي إليها الطعام حبة حبة . ( ص ٢٣٣ ) .

وأحياناً أخرى يطلعننا على أمر مدهش لا يعرف له تفسيراً ، فيضرب أحاسناً في أسداس . مثلاً عندما يحدثنا عن كتاب فرنسي مصور عن الحسد البشري ، لا يفهم كيف احتفظ به ذاتها دون أن يحوّل ذلك :

« يظهر أن للكتب أقداراً وأعماراً مماثلة لأقدار الناس وأعمارهم . يصر منها ما يصر بغير ما سبب ! ويختفي ما يختفي بغير ما سبب أيضاً ! » ( ص ٦٨ ) .

لكن النصوص الناجحة حقاً هي النصوص الطويلة سيباً ، التي راعى فيها المؤلف شروط الصناعة المثالية الدقيقة ، فيتجلى فيها أثر الملكات الحكيمية العتيدة : قوة الملاحظة ، والدكاء ، والذكور .

يروى لنا مثلاً في صفتين ونصف صفحة لقاءاته مع زميلين

القيمة (مثل التراب). وهذا الأسلوب يدهونا إلى أن قبل التجول في هذا البرزخ بين الوهم والواقع ، ما دما نحن بأنفسنا في تجلوت مع بني آدم ، وحادار أن نخطئ التقدير . هذا الاندماج في طائفة أمثالنا الأعمى لا يعنى بالضرورة الرجوع على الأعقاب أو التقهقر إلى الأساطير البالية ، لأن الحكيم يقول : « وأنا ذاتها أصلى أعاجيب القرى الخفية ، سواء أطلق عليها اسم الجن ، أم اليوم اسم الإلكترون » (ص ٢٦٧) .

غير أن كاتبنا يستقى من الواقع ، الواقع وحده ، مادة قصة حرية بأن تعد أحسن قصة مطولة أنتجتها فكاهته في ترجمته الذاتية . إن هذه الصفحات الست عشرة لا مانع من أن تضعها في صف واحد مع بعض نصوص الجاحظ ، وبصحبة ما كتبه الفكاهيون العالميون المحدثون . ومن الممكن أن نطلق على هذه القصة عنوان « تطوير بيت الإسكندرية لوساقية جحا » . وبطل القصة هو والد توفيق . ومن المؤكد أن إسماعيل هذا ، الصارم الوقور ، الواسع الفضول ، كان شخصية عظيمة ، لكن ابنه عظمه أيضاً ، بل خلده ، برفعه إلى مرتبة الشخصية - النموذج - « على غرار « دون كيشوت » أو « أرياجون » .

والفصل المذكورة لم يستطع الكاتب أن يحدد زمنها ولو هل وجه التفسير ، فمنذ البداية أسى احتيار موقع البيت حين تم شراؤه ، إذ ابتعد عن شاطئ البحر . ثم يرتفع سعر القطن ، ويجد بطلنا نفسه صاحب ثروة لا بأس بها ، فيقرر أن يستفيد منها ، لا لكي يجرر البيت من الرهون التي تثقله ، بل لوسع البيت ويمجده . وما أنه يعد نفسه خبيراً في كل ما يتعلق بالعمار ، فإنه يرفض أن يبلر ماله باستدعاء متخصصين هو في غنى عنهم . فسوف يكون هو نفسه بنفسه المهندس والمقاول وملاحظ العمل (ص ١٨٥) . وينبرى لتحقيق مشروعه كما لو كان هوى حياته العظيم فلا يحرف حداً لنشاطه :

« قد أصبح البناء والمدم في منزلنا هذا شيئاً طبيعياً مستمراً ، كالأكل والشرب » . (ص ١٨٥) .

« فأول ثمرة فتحها المقاول في جدران هذا البيت لم يستطع كل مال الأرض ، ولا مرتب والذى الكبير وقتل ، ولا الأموال التي اقترضوها من البنوك والمرايين ، أن تسد هذه الثغرة » . (ص ١٨٤ - ١٨٥) .

وتكثر أخطاء التقدير فيتحتّم هدم ما بقى . وهذه الأعمال التي لا نهاية لها يسميها العمال « ساقية جحا » .

هؤلاء العمال حصر مهم في القصة بطبيعة الحال . إنهم « النجارون والنجارون والبياضون » . وهذا الثلاث يتكرر ذكره محلياً نوعاً من « اللازمة » ، أو من الإيقاع ، يعلى الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى من العمل القصصى ، أو من العمل المعماري . وسرعان ما فهم العمال أنهم مقيمون في هذه الورشة مدة طويلة لا محالة ، فيأخذون راحتهم كأنهم في بيتهم ،

له في عهد المدرسة الثانوية ، يجتمعون ليمثلوا - لأنفسهم - مسرحيات قد ألهمها هو - وكان يحتفظ دائماً لنفسه بدور البطل . ودات يوم يكتب « النعمان بن المنذر » ، والصدى الذي يمثل التمثيليات في بيته يطالبه بدور البطل ، أولاً ، لأن اسمه الحقيقي هو النعمان ، وثانياً لأنه صاحب العبادة التي يلبسها البطل .

« كانت حجة الاسم دافعة . وربما لم تكن دافعة ، ولكن أمام إصراره ، والبيت بيته ، والمنظرة مسطّرة ، والمسرح مسرحه ، والعبادة عبادته ، لم أر بدا من الشرول مكرها على إرادته ، وإن كنت لم أغتضر له هذا الاعتصاب لدور صنعته وديجته بمثابة لنفسى » . (ص ١٤٧)

لا غرابة أن يلتقى توفيق الحكيم في الأوساط المسرحية بشخصيات طريقة . وأغريبها لا منازع ، صديقه « ممتاز » الذي رافقه سنين عدة ، وقاسمه هوايته للمسرح ، بل شاركة تأليف « خاتم سليمان » - مسرحيتها الأولى . وعندما رجع الحكيم من فرنسا لقيه فرحاً ، لكن الآخر أخبره أن المسرح انتهى في مصر وأنه ، لئلا ينجسه ، قرر أن يولى ظهره للمسرح ، وأن يتخذ لنفسه وجهة أخرى وهواية جديدة ، هي تحويل النحاس إلى ذهب . ويمتنع الحكيم عن إبداء أى شك في جدية حديثه . ويسأله فحسب إن كان قد وصل إلى نتيجة :

« أجاب أنه قد تم له ذلك بالفعل » . إلا أنه بعد أن يجمع كل ما وصلت إليه يده من أوراق البيت النحاسية وصهرتها وأطلق عليها البخور وقرأ التعاويذ ، لم ينتج منه إلا قطعة صغيرة جداً من الذهب ، لا يساوي ثمنها نصف ثمن النحاس الذي صهره » . (ص ٢٦٦) .

إذا أطلع أى قارئ فرنسى على هذه السطور تذكر فوراً برنار باليس مخترع « المبناء » ، الذي قيل إنه أحرق أثاث بيته جبراً قبل أن يفتح له ، وتذكر أيضاً الشاعر الفرنسى للمعاصر « جاك برينفر » الذي روى في شعره قصة ذلك المزيف الذي كان ينتج نفوذاً تكلفه ضعف قيمة النفوذ الصحيحة ! إن صانع الذهب هذا يتصل اتصالاً وثيقاً بعالم الجان ويخبر الحديث عنه إلى حد ما . يقول الحكيم « عجلت نفسى - آخر الأمر - محاطاً من كل جانب بيسم الله الرحمن الرحيم إخواننا أهل تحت » . (ص ٢٦٦ - ٢٦٧) . لكن القصة لم تكتمل بعد . تمر السون ، ويلتقى الحكيم مرة أخرى بصديقه وقد تقاعد عن الوظيفة ، واستبدل بمحائبه أطباء من مصلحة الأسلاك تحتاج إلى استصلاح ، ومن ثم لم تكن الصيغة رابحة . ولذلك يقول الحكيم : « هذه المرة قد نجحت في تحويل الذهب لا إلى نحاس فقط ، بل إلى تراب » . (ص ٢٦٨) .

ولا يقوتنا أن نلاحظ أن الحكيمين الأخيرتين اللتين أوردناهما مسغمتان في جو شعبي يألفه المصريون ، فهناك عبارة تعويدية عند ذكر المعاصرت من جهة ، وعارة شبه عامية تفيد الشيء عليهم

وإذا بالبيت الصغير يبنى فعلاً في الحديقة . ثم إذا بالبيت الكبير يطراً عليه تغيير جديد ؛ إذ يضاف إليه طابق يمثل إمكانية أخرى للتأجير .

لكل شيء آخر . غير أن ختام هذه القصة يتم على شكل قفزة كذلك . لن يحى حصان ولا حوزى ليكا البيت الصغير . ولن يتاجر المصطافون شقق البيت المعلقة لهم ، لأنهم يؤثرون شاطئ البحر إقامة لهم . يحسن إذن بصاحب البيت أن يفكر في بيعه ؛ وأخذت هذه الفكرة تسبّط على أذهان الأهل جميعاً ؛ لكن المشترين لا يقبلون ؛ فلا بد من وسيلة أخرى . فليستبدلوا بهذا البيت المرهون أطلاناً - سرهونة هي أيضاً . لقد انتهى عهد « البنائين والتجارين والبياضين » ، وبدأ عهد السماسرة . وإن بطلنا ليقتضى السنوات الأخيرة من حياته في صحبتهم ، دون أن يوفق في محاولاته ، إذ يموت وتنتقل جثته إلى هذا البيت . وقد قلنا إن الختام حدث على شكل قفزة ، ونضيف أنه ختام مفتوح أيضاً . هل هناك ختام أنسب بالحدثات من هذا الختام القاسم المفتوح ؟

إن توفيق الحكيم يعد بين الرواد القليلين الذين أسسوا الأدب العربي المعاصر . لم يكتب بالاشتراك في خلق القصة العربية بـ « حودة الروح » والمسرح العربي بـ « أهل الكهف » ، بل أظهر بتأليف « يا طالع الشجرة » أنه مسجّم وأحدث تيارات الفن المسرحي . فليفتبط أن صدر « سجن العمر » في تاريخ متأخر نسبياً ؛ لأنه ترجمة ذنية ألفها كاتب متمكن من مه ، قد نفى ذكرياته . لا شك أن ما نجد في الكتاب من معلومات نفيد تاريخ الأفكار والمنجزات المسرحية المصرية الأولى بعد ذا أهمية قصوى ، خصوصاً وأنا نستطيع ، في هذا السياق ، أن نقدر تقدم الحدثات في الأدهان من أعمال مسرح « الفرائكو آرات » - وهو تقليد رخيص للمسرح الكوميدي - حتى آثار مثل « أهل الكهف » أو « شهرزاد » ، هي ثمرات الاشتراك الفعّال في المسرح الطليعي العالي . لكننا هنا نهمّلنا هذا الجانب من الكتاب ، وحاولنا أن نصفي إلى درس الحدثات في « سجن العمر » نفسه .

ومن شباب الحكيم نفهم أن تمتنع العكر وإرادة التعمم لن يتهرا ، ما دام الناشء يصير جذب ما يهدف إليه ، وإن هارص هذه الرأي العام . ليس هناك حدود بين الماضي والحاضر ، ولا بين العقل والخيال ، ولا بين الأسطورة والواقع . للفكر الإنساني يتغلّى من كل ذلك ويفوز كل ذلك . والأداة الأدبية مجرد الواقع ويعظمه . وعندما يلتقي الكاتب عن سبل الإبداع بأسئلة الماضي فإنه يصبح أقرب إلى الحدثات .

يستقلون ضيوفاً ويشربون ويأكلون على حساب صاحب البيت ، ويسمحون لأنفسهم أن يتقدوا ما يحمل إليهم من طعام وشراب . كل صباح يجمعهم صاحب البيت قبل أن يذهب إلى المحكمة ، مقر وظيفته ، ويلقى عليهم ما يسميه « الدرس » ، الذي يتأكد في أثنائه أنهم قد فهموا نصائحه عن ضرورة أن يراعوا « جدول العمل » ، أي برنامج ما ينتظر أن يؤدوه من مهام يومهم هذا . وعند رجوعه يكتشف دوماً أنهم أخطأوا تنفيذ ما أمرهم به ، فيتحنن لهم ما يبنى ثم إعادة بنائه . وهو يقضى كل أوقات فراغه هناك معمة البناء والهدم . وقد شاع هذا الخبر في البلد ، وعرف به أصدقاؤه وزملاؤه ، فزاوره ليتعلموا من خير كيف تدار الأعمال المعمارية . . لعل وعسى ! وجاءه أحدهم زائراً ، وهو مستشار في المحكمة :

« يتطلع مبهوراً إلى والدي وهو يصعد ويهبط على سقالات البنائين ، يقيس الجدران بعصاه ، ويسأروني ، وينصحون ويشيرون ، ويهزرون ويصيحون » . (ص ١٩٥) .

كل هذه الجهود لا تذهب سدى على كل حال ؛ يكبر البيت ، ولكن هذا النمو يحصل دون تخطيط . وكل تغيير جديد هو تحقيق لـ « ألمة » مدت كأنها معقولة « عين العقل » على عدم الوثيرة ؛ ما معنا عملنا هذا فمن المنطق أن نعمل ذلك .

« الفكرة بدت لهم منطقية ومصنوعة لأهل ، وخاصة والدي ، أنه يبدأ دائماً من المنطق » (ص ١٩٦) .

وتتسلسل التغييرات . وفي اللحظة التي يستعد فيها البنّاؤون والتجارون والبياضون « لمغادرة البيت » ، إذا بصاحبه يلهمهم بأن ينجزوا مشروعاً معمارياً جديداً قد أفرزه رأيه للمنطق الخصب ؛ المشروع الأول كان أن يضاف طابق يؤجر للمصطافين ، ثم زيد على ذلك حائط يحد الحديقة ، ويحول دون إطلاع الجيران على الحديقة . ولم لا نبني حائطاً ثانياً أمام هذا الحائط ونعطى ما بينها بسقف ، حتى يتاح لنا تأجير شقة أخرى ؟ ثم يأتي تحسين آخر : بناء جسر بين هذا الحائط الجديد والبيت الأصلي ، يتبعه رصيف مبلط طوله ثلاثون متراً ، يمتد بعداء الجناح . لكن أغرب قفزة تحدث في هذا التسلسل الخهمي مشؤها طلب سداد يقدمه للجناين ؛ فيقدر بطلنا العبقري أنه سوف يوفر مالا كثيراً إذا كان له حصان يغيه بروثه من شراء السداد . ولكن إيواء الحصان يحتاج إلى اسطبل وبما أن المفروض أن يجر الحصان حرية توفر لهم نفقات المواصلات فليكن لاسطبل من نوع جديد مبتكر : بيت صغير بثلاثة طوابق : الطابق الأعلى للحمودى ، والثاني للحصان ، والأسفل للروث .



## ● قراءة في رواية حديثة

### «مالك الحزين»

الحداثة والتجسيد المكاني  
للرواية الروائية



صبري حافظ

رواية إبراهيم أصلان الأولى (مالك الحزين) رواية جديدة وشائعة بحق . جديدة على الكاتب الذي عرفناه حتى الآن كاتب أقصوصة متميز وحديثة على الرواية العربية التي كانت ، ولا تزال إلى حد كبير ، محكومة بمجموعة من التصورات الثابتة ، ولا أحسب أغلى إن قلت الحامدة ، عن الرواية كمفهوم أدبي ، وعن علاقاتها بالواقع ، ودورها فيه ، وقواعد إحالاتها . وحديث هذه الرواية لا يمكن فصله ، بأي حال من الأحوال ، عن الحساسية العنية الجديدة التي نجحت أقصوصة الستينيات في بلورة ملاحظها وترسيخ رؤاها . ولا من جديد الرواية الذي طلعت علينا به مؤخراً أعمال مهمة أو شائعة لبدر الديب وإدوار الخراط وبهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطان ومحمد البساطي وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم . ومع ذلك لا يمكن عدّ جديد هذه الرواية ، بأي مقياس من المقاييس ، تكراراً لإنجازات أتى من هذه المغامرات الروائية الجديدة ، برغم انتمائه إلى حساسيتها العنية نفسها . ولكنه إثراء لها وإضافة متميزة إلى قسماها التي تزداد مع الأيام وصوحاً ورسوخاً وعمقاً . إضافة تنمى إلى العالم نفسه كائنات الأفراد المتعددين المتباينين المتمايزين والمختلفين المشاركين وانمازح إلى الوطن الواحد .

وقد استطاعت هذه الحساسية الروائية الجديدة أن تسهم في تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهبية والتجريدية التي دأبت على اختزال الواقع والرواية معاً إلى علاقات تبسيطية ، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة ، وببطل القصد أخرى ، لقصر الواقع الإنسان على الوقوع في أحابيل رؤاها وأوهامها عنه . كما رفضت الانخراط في قطعية الكل العقلي الذي استمرأ تكرار أنماط شريحة الحياة الآنية منها أو التاريخية وأسال الإبداع إلى قوالب جامدة وصياغات مخفولة ، وضائق بإحطاق الرواية العربية في التحول بالرؤى الإبداعية وتجديدها ، بالطريقة التي تستطيع معها مواكبة تحولات الواقع واستيعابها ، فلهيك عن تجاوزها واستشراف مستقبلها . وحاولت هذه الحساسية الجديدة الانفلات من أسر الرؤى التقليدية عن العلاقة الآلية بين الأدب والواقع وعن قواعد إحالاتها له ، وقبل هذا كله من الفهم التقليدي للعمل الفني : طبيعته وآلياته المعقدة وغاياته . غير أن رفض الحساسية الجديدة لهذه الإشكاليات لا يعنى طرحها عن أفقها كلية . فهي مشغولة بقضايا الفن أشد ما يكون الانشغال ، غارقة في بلبال العالم ومستترقة في همومه برغم حفاظها على استقلالها النسبي عنه . فلا يمكن عدّ جديد هذه الروايات إذن طرحاً للإيديولوجية أو تخلياً عن دور الرواية في الواقع بقدر ما هو تصحيح لها معاً وإعادة رؤيتها من منظور أكثر صلابة وأشدّ تماسكاً وفاعلية .

لرعى الأقصوصة العربية ، واستطاع أن يطور لنفسه صورتاً فريداً ، وعالمًا أقصوصياً ثرياً ، وأدوات فنية تحمل ميسمه الخاص

(١) إشكاليات استهلاكية وطبيعية للقراءة  
وعند إبراهيم أصلان إلى عالم الرواية بعد أن رمّخ قلمه في

السواء . ومن هنا فإنه يقرأ النص من خلال هذه القراءات ، ويدخل في عملية صراع - لا تتعامل - مع شفراته النصية المتعددة . ومن هنا فإنه لا يستطع الفصحة التي يحاول النص حكايتها ، وإنما يحاول باستمرار أن يفرض على هذه القصة نسقا وشكلا . وأن يفرضها - بغية فهمها واستيعابها - بقواعد أنساق ومواضيع وتصوص قديمة ، حتى يمكن السيطرة على النص وتذكره واستيعاب شتى أبعاده ومستوياته . أي أن ثمة عملية تناسية *intertextual* شائعة ومعقدة تدخل دائما إلى ساحة قراءتنا لأي نص . ناهيك عن العناصر غير النصية الضرورية هي الأخرى لقراءة أي نص ومهمه . « فالتصنيف يكتسب كينونته الحية عندما يُقرأ . وإذا ما أردنا أن نفحصه ، فإن من الضروري عند ذلك أن ندرسه عبر عيون القارئ »<sup>(٢٦)</sup> . بل إن أي قراءة للنص تعتمد على ما يحسبه أمبيرتو إيكو بالكفاءة أو الكفاية التناسية .

ونظريات المعلومات تقر بوجود ثلاثة أطراف في كل عملية اتصال إنساني وهي المرسل والرسالة والمتلقي . وفي عملية الاتصال هذه يقوم المتلقي بعك طلائع الرسالة وفق شفرة مشتركة بين المرسل . غير أن التسليم بسلامة هذا النموذج المبسط لعملية الاتصال من الناحية النظرية ، لا يعني أن هذا هو ما يتم في عمليات الاتصال الإنساني الفاعلة التعقيد . فهناك في الواقع أكثر من شفرة ، وكل شفرة من هذه الشفرات تنطوي على شفرات فرعية أو ضمنية . كما أن هناك مسألة تباين الظروف الثقافية والاجتماعية التي انبثقت فيها الرسالة عن تلك التي استقبلت فيها ، أو بالأحرى تباين شفرات المرسل والمتلقي . ومسألة فاعلية المتلقي ومدى مبادرته في طرح الافتراضات أو إزاحة الرسالة عن مركزها الشفري . وكل هذا يجعل أي رسالة مجرد صورة أو صيغة يمكن أن نعزو إليها ، من حيث كونها رسالة يتلقاها من ترسل إليه ويحولها إلى محتوى لتعبير ، الكثير من الاحتمالات والإيماءات . وإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن ما ندعوه هنا بالـ « رسالة » هي في العادة « نص » : أي شبكة من الرسائل المختلفة التي تعتمد جزئياتها المتعددة على شفرات متعددة ، كما يعتمد نسق العلاقات الرابطة بين الجزئيات على شفرة أو شفرات أخرى . وأن هذه الشفرات المتعددة تتعامل على عدة مستويات دلالية تزداد معها المسألة تعقيدا من ناحية ، ويتأكد من خلال هذا التشابك أهمية دور المتلقي أو القارئ ، وأهمية الوسيط أو القناة التي تنتقل عبرها الرسالة ، وأهمية مجموعة العناصر غير النصية من ظروف الإرسال أو التلقي<sup>(٢٧)</sup> . ويمكن تلخيص هذه العناصر في الرسم التالي ، وهو مأخوذ عن إيكو مع بعض الإضافة والتحويل<sup>(٢٨)</sup> :

وبصماته الواضحة . وقد أقبل الآن هذا كله إلى عالم الرواية . والرواية كحس فني غير الأقصوصة . ليس فقط لأنها أطول نصا وأوسع عالميا ، ولأن طول الشريط اللغوي وثيق الارتباط بطبيعة « ما يقص » ، وبطريقة قصه ، ولكن أيضا لأن الرواية تسعى إلى تقديم لوحة اجتماعية أعرض تنطوي على علاقات اجتماعية وأنساق بانية متشابكة وعلى رؤى فلسفية متكاملة . وحتى إذا ما ركزت الرواية على حالة فرد متوحد كما تعمل الأقصوصة عادة ، أو على لحظة زمنية قصيرة كمعادة الأقصوصة ، فإن طول الشريط اللغوي ما يلبث أن يترك بصماته الواضحة على هذا الفرد المتوحد واللحظة القصيرة ويزودها بروافد وأبعاد ، تخرج بها عن تركيز الأقصوصة المعهود على اللقطة واللحظة والمرد الخامس المعهود أو المفتوح من علاقاته الاجتماعية دون أن يتمكن من الإفلاج عنها ، وتنفخ بها إلى خصم علاقات أوسع ودلالات اجتماعية وحضارية لا مهرب منها ، واحتداد زمني وتاريخي يفرضه طول الشريط اللغوي ورغم محدودية الزمن لردئي أو حترال العالم الإنساني أو تقلص مساحة اللوحة الاجتماعية

١٠ مالث الحرين ) رواية كتبها كاتب أقصوصي ، فإنها ترح بين لطفت الامراد الخامشين المختلفين الذين يتشبهون لتواصل ، ويقاسمون من هذابات هلعيتهم وتوحدتهم وحباطتهم ، والذين امتلأ بهم عالم أصلا - الأقصوصي ، وبين ضموح الرغبة الروائية في استيعاب آليات لوحة العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشابكة والمعقدة بين هؤلاء الامراد جميعا ، وبهم وبين المكان الذي يعيشون فيه ، والذي يوشك أن يكون المرتكز المحوري للرواية ، والرابطة الأساسية التي تجمع بينهم . وي طرح هذا المزج ، والآثار التي تركها على بنية ( مالث الحرين ) العية ، أولى الإشكاليات الاستهلاكية التي تؤثر على طبيعة قراءته هذه الرواية ، التي نلمس آثارها بوضوح في بعض المراجعات النقدية التي تناولت هذا العمل حتى الآن<sup>(٢٩)</sup> . ذلك لأن المزج بين شعري شكلين قصصيين ومواضيعهما قد ترك بصماته بشكل أو بآخر على قراءة هذا العمل . وأسفرت هذه البصمات عن نفسها تارة في تفسير الرواية وتعرف طبيعة المعنى فيها ، وأخرى في مناقشة بانيها وتضايها الفنية .

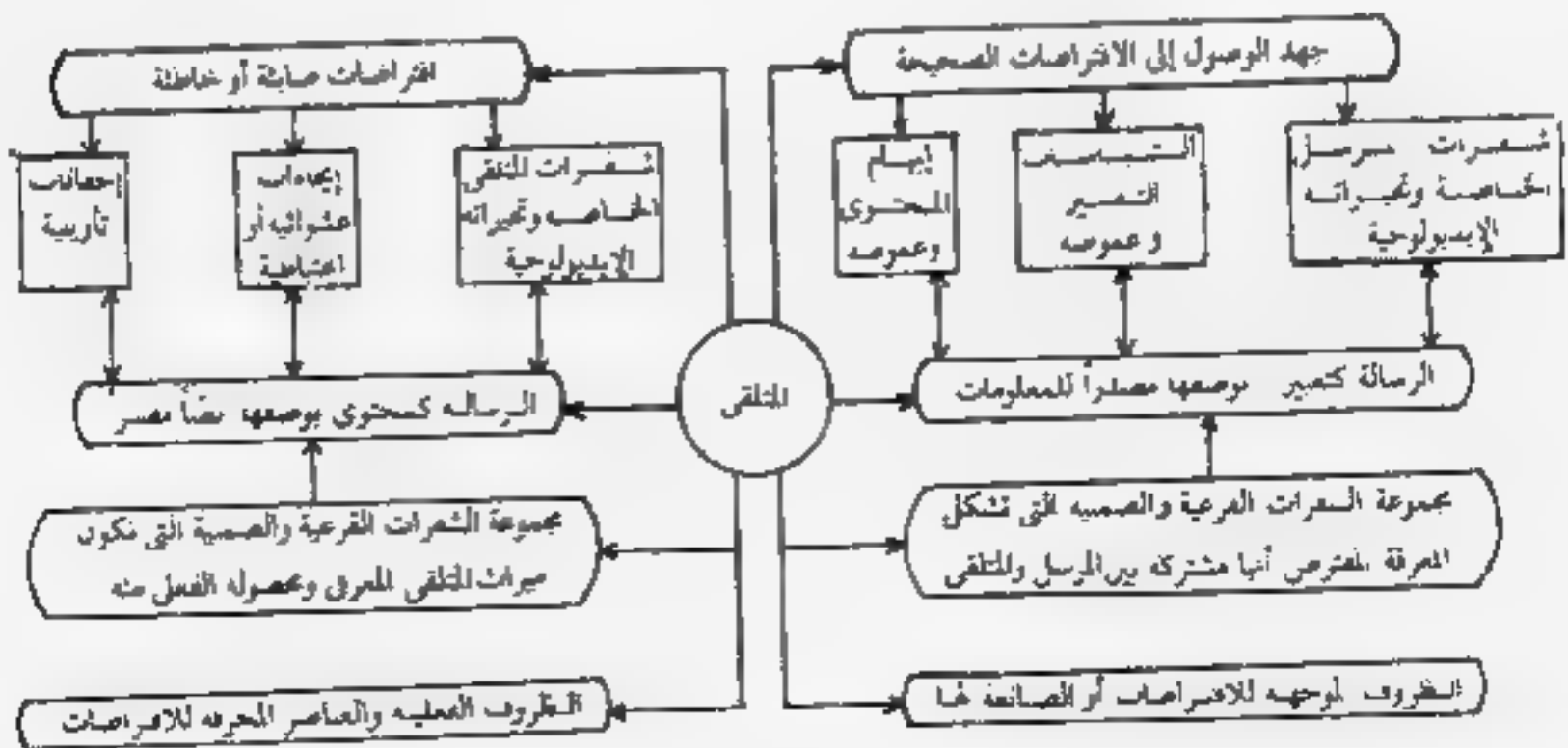
ومن الطبيعي أن يحدث هذا . لأننا عندما نقرأ عملا قصصيا ، فإننا لا نفقهه بعقل بكر ومحاذ - فالكلمة العقلية لا وجود لها كما أن الحيات النصي خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل . ولا نحاول فهمه أن نستط الفصحة التي يحاول هذا النص القصص حكايتها لنا ، وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ، ومواضيع النصوص التي سبق استحصانها أو استهجانها على



العامية (كأن نفهم عبارة ورفع يده في سياق مشافة كلامية على أنه يرم بالضرب ، بينما نفهمها في سياق فصل مدرس على أنه يطلب الإذن بالحديث . . الخ) أو عن الأطر النصية (مكل شخصية أو موقف في رواية ما مشحونان فوراً بخصائص لا يحتاج النص إلى البرهنة المباشرة عليها ولكنها ترد إلى النص لأن القارئ قد تمت برمجته بحيث يستطيع استعارتها من مخزون النصوص الكبير<sup>(٢١)</sup>) التي يجعل وجودها النص الأدبي ذاته شعرة خاصة أو بالأحرى مفردة من مفردات نظام إشاري Semiotic كبير نسهم مفرداته في تزويد بعضها البعض بالمعاني والدلالات<sup>(٢٢)</sup> .

وإذا ما حاولنا إدخال عنصر الإيهام وحده - الذي يؤدي بطبيعته إلى طرح مجموعة من الافتراضات الصائبة أو الصائبة على السواء لأنه يفتح الباب أمام كل من الخطأ والصواب معاً - من بين هذه العناصر المتشابهة والمتعددة على الرسم السابق أو بالأحرى على جزء منه ، وأدخلنا بعض الاعتبارات الخاصة بهذا العنصر الجديد في عملية الاتصال ، سنجد أنفسنا بإزاء الصورة التالية والمستندة هي الأخرى من إكومع شيء من التحوير<sup>(٢٣)</sup> :

ويفترض هذا النموذج البسيط وضح النص . ولا يدخل في حسبه مسألة الإيهام أو الالتباس . وهي مسألة يمكن الإغناء عنها في عمليات الاتصال اليومي البسيطة . ولكن يستحيل إغفالها عند التعامل مع النصوص الأدبية التي تنفي معها فكرة وجود رسالة بالغة الوضوح تنعدم فيها مسألة الغموض وعدم التحديد كلية . كما أنه لا يدخل في حسبه أثر الاستراتيجيات النصية ، أو المستويات النصية المختلفة ودورها في عملية الاتصال هذه ، ولا دور العناصر البلاغية في النص الأدبي في خلق شعرات جديدة ، أو على الأقل في إثقال الشعرات المبرهنة بالمعنى ، مما يوسع أفق عملية الاتصال ويزيد مجاها اندلالي ، ناهيك عن إدخال آليات عملية تحويل النص من صورته التعبيرية كشرط لغوي ، إلى صورته المقسرة على هيئة معنوية . وهي عملية لا تدخل فيها معاني مفردات هذا الشرط اللغوي القاموسية وحدها ، وإنما ترافقها فيه : قواعد الإحالة الداعلية (التي نعترف منها أن ضميراً ما يعود على شخصية ما أو يشير إلى حدث محدد دون غيره) والاختيارات السياقية والظرفية ، وعمليات الإشباع الدلالية التي تحققها بعض الأدوات الأسلوبية ، والاستنباطات الناتجة عن الأطر المرجعية



نظرة . ولذلك فإن القارئ صورة لمجموعة من العبارات أو الكميات التي يجب جلبها إلى النص ، وهو في الوقت نفسه عصر ما هذه القدرات وتركيبها داخل النص نفسه<sup>(٨)</sup> . ولذلك طال حديث النقد القصصي المعاصر عن دور القارئ ، وعن القارئ الخفي ، والقارئ المتوهم ، الذي يطرحه النص وعن اليات عملية القراءة وغير ذلك من القضايا المهمة التي قد تعود إليها في مكان آخر<sup>(٩)</sup> . ولكن مهم هنا ونحن نراء هذه الرواية الجديدة أن يعرف أن قرأته لا تتطلب فقط معرفة المسافة بين استراتيجيات الخدانة وموضعات الحساسية الجديدة ، ولكنها تستلزم أيضاً طرح الكثير من المفاهيم والرؤى التقليدية الخاصة بطبيعة الرواية ، سواء من حيث مباهها أو معناها . وإلى التعامل معها وفق قوانينها التي تحاول تغيير عملية لقراءة ذاتها ، وأن توجه استجاباتها بطريقة الخاصة والفريدة ، التي يوشك أن يكون ههنا الأول تثبت الاستجابات النقدية وإسقاطها كلها بدا أن ثمة فرصة لإطلاقها من نص ، قبل أن نهتم ببلورة الاستجابات الصحيحة والابتعاد بقدرتها عن مجالات الافتراضات الصائبة .

وكان ( مالك الحزين ) كانت تعني بحق أنا ، لا نوجه أبداً النص في ذاته أو مباشرة كشيء طازج وكلّ الجدة . وإنما نهي النص من أماننا وكأنما قد سبقت قراءتها بالفعل<sup>(١٠)</sup> . فحركة عملية التفسير والقراءة تقتضي أن نفهم نص من خلال طلوت من ترسبات التفسيرات السابقة ، أو إذا ما كان النص جديداً ، كما في هذه الحالة ، فإننا نفهمه من خلال ترسبات عادات لقراءة وقواعد التراث التفسيرية الذي يحكم هذه العادات أو لدى يتغلغل فيها ، وأنساقه . ولذلك لا يكفي أن ندرس نص وحده ، وإنما علينا أن نأخذ في الحسبان الرؤى التأويلية التي استوعبناه من خلالها ، فالتفسير ليس عملاً معزولاً أو محدوداً ، ولكنه يتم في حلبة صراع تتقاتل فيه مجموعة من الخيارات التأويلية إما بشكل مباشر ، أو تصارع بطريقة مروعة وصحية<sup>(١١)</sup> ، ويكون التفسير النهائي الذي يختاره القارئ أو الناقد نتيجة هذه المعركة بين الخيارات التفسيرية المتعددة ويلعب النص نفسه دوراً واضحاً في إسقاط بعض هذه التفسيرات ، أو في تمكين بعضها الآخر من الانتصار .

## (٢) الرواية والخدانة والنصوص العائبة :

ورواية إبراهيم أصلان الجديدة هذه تطرح من البداية عن قارئها طريقة تعامله معها . فهي ليست من النوع الذي يسميه سارت بروايات القراءة lisible أي النص المكتوب للقراءة التقليدية السهلة التي لا تتطلب قراءة جهداً كبيراً من القارئ لأن مواضع مثل هذه النصوص وأساليبها ابشائية وقواعد إحالاتها قد سبق لها كلها أن كتبت من قبل في ذهن القارئ من خلال ما سبق له أن قرأه من النصوص المسبقة . إنها لروايات

ويجب هنا ملاحظة أن كل هذه الأسهم تمر وتتقاطع داخل دائرة المتلقي ولا تبتثق منها . وأنها تتجعب عبر علاقات طرفي السهم ببعضها البعض من ناحية ، وببقية الأسهم التي تمر داخل دائرة المتلقي من ناحية أخرى . فهناك مثلاً علاقة مزدوجة الاتجاه بين جهد الوصول إلى الافتراضات الصحيحة وبين الظروف الموجهة لهذه الافتراضات . لكن لا توجد أية علاقة بين أي منهما أو كليهما بالافتراضات الخاطئة أو الظروف المحرقة للافتراضات إلا من خلال المتلقي . وكذلك الحال بالنسبة لتلك العلاقة الجدلية المزدوجة الاتجاه بين الرسالة كتعبير ، والرسالة كمتنوى ، والتي لا تنشأ أصلاً إلا من خلال المتلقي وعبر تفاعلاتها مع بقية العناصر المكونة للرسم . وهكذا . فوجود النص إذن ، كرسالة ذات معنى ، أو كشيء يتجاوز حدود مجموعة العلامات الحرساء فوق الصفحات ، يتوقف على المتلقي أو القارئ . ولا يعني هذا أن النص كميت يمنحه القارئ الحياة ؛ فلقارئ ، حقاً ، قدر من الحرية في إعادة تركيب لنص بعية استيعابه . ولكنها حرية محدودة ، لأن النص يمارس بدوره قدراً من التحكم في هذه العملية والسيطرة عليها . فبقدر ما يشارك القارئ في إنتاج معنى النص يتسهم النص بدوره بدناير على القارئ ونوجه استجاباته الافتراضات وتعديل هذه الاستجابات أو تميتها أو الإجهاز على بعضها وإسقاطها في الطريق . بل أكثر من ذلك أنه يشارك في صياغة القارئ نفسه وليس استجاباته بحسب

فالنص يختار قارئه من خلال اختياراته النائية والأسلوبية ، ويدب عن ساحته بعض القراء استعلاء عليهم أو خوفاً منهم فبعض القراء يحسون بالحجل إذا ضبطت معهم كتب من نوع ما . ويبادرون بالاعتذار عن وجودها معهم ، بينما يشعر الآخرون بالدهشة لأنهم يقرأون كتباً من نوع معين . كما يحمل البعض بعض النصوص معهم لمرضاها على الآخرين واكتساب ترفيرهم باستعراض هذه الرموز الخالفة للمكانة status symbols مجتمع القراء والمتعاملين مع النصوص . ولا أريد الاستطراد هنا في الإشارة إلى الكثير من الأمثلة ، ولكني أذكر هنا مفعول السحري لرد العقاب على أحد مجادلتي في أحد الاجتماعات ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، بأنه جاء برأيه هذا من كتاب لم تقرأه ولكتاب لم تسمع عنه ، وكان هذا الرد المضحك ، برعم عموصه وعلم قيمته ، مفعول السحر في النقاش ؛ لأنه أخرج المجادل من دائرة النخبة الخاصة ، فنهزم دون حاجة إلى تعبد رأيه أو دحض حججه

فالنصوص بعضها قوة خاصة تفرض بها ، بنوع من التسلط والحرية ، على القارئ أن يأتي إليها مسلحاً ببعض الكفاءات والمعلومات والخبرات . ولا تكفي بهذا فحسب ، ولكنها تقوم بتحية بعض القدرات داخل قارئها حتى يستطيع أن يتعامل بها معها . بل تؤدي أحياناً إلى تغيير مفاهيمه السابقة وتعديل وجهة

في كل شيء . ومن هنا فإن لا حكاية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة تصف جانباً من جوانبها ، وإنما هي جزء أساسي من موضوعها ومبناها ومن الملامح التي تصوغ تفرداً وتمايزاً عن غيرها من روايات الحداثة التاريخية . مطرح شجرة الأحداث جانباً والتخلص من قصتها المطلقة يستلزم بالتالي ، أوبالآخرى يؤدي إلى ، إبراز الشفرات الأخرى بخاصة الشفرتين التأويلية والتضمينية . وسوف يرى أن الشفرة التضمينية تلعب دوراً بارزاً في (مالك الحزين) وتسهم في خلق شجرة تأويلية معبرة في طبيعتها وملاعها لتلك التي تعتمد عادة على شجرة الأحداث . وتدور حول عناصر التشويق البسيطة أو الإيجابية عن السؤال القصص الأبدى : وماذا بعد ؟

وجدة الشجرة التأويلية أحد ملامح حداثة هذه الرواية . ذلك لأن بساطة هذه الشجرة ، أوبالآخرى تبسيطها ، من السمات المميزة لروايات القراءة . أما تعدد أسئلتها وإيهام ألغازها فإنه يكون عادة وليد غنى شجرة العمل الدلالية أو التضمينية الذي تتميز به روايات الكتابة ، روايات الحداثة . فالحدائث في الرواية ، وفي الأدب بعامة ، ليست قيمة قرومها في ذاتها ولكنها شبكة معقدة من الرؤى والخصائص التي تتخلق خلال سعي الأدب في عصرنا الحديث لأن يكون أكثر حضوراً ، وأشدّ فعالية ، وأعمق سراً لجوهر اللحظة الحضارية التي يصدر عنها ويتوجه إليها في آن ، فاعلاً ومزثراً وراثياً . وهي قيمة تتحقق من رغبة الأدب في أن يكون في تعقيد الواقع وعنايه ، ومن توفقه إلى الاسرياح عن هذا الواقع والاستغلال عنه دون الامتصاص أو القطيعة . ومن تشوفه إلى التمايز فيه ، والتمايز عنه ، وعن ما سبق إنتاجه من صيغ التعبير الأدبي المحتفلة وأشكالها مع . ومن رغبته في تجاور الآية دون فقدان علاقته بمعقدة بها ، وبخاصة في فترات التغير الحاد وقلق الرواسي القيمة والاجتماعية والفلسفية ، والتشوف إلى العثور عن مخرج من مأزق الركود والتكرار والبلاغة . فالحدائث حياة بيها التقليد موت . ولأن حياتنا الحديثة قد اكتسبت كثيراً من الأبعاد والمستويات التي زادت كثافة وتعقيداً ، فإن من العبث أن نتوقع من الأدب الحديث هذا المعنى أن يكون أقل منها كثافة وتعقيداً ، غير أن كثافة الأدب وتعقيد شيء مختلف عن إيهامه والتباسه ، وإن انطوى على الإيهام والالتباس كعصرين من عصره ؛ لأن تعقيد الأدب هنا هو رؤيه وصيرة ؛ إنه مفتاح لحل تعقيدات الحياة والعنازة ، وليس لزيادة عموصها التباساً ؛ إنه كشف لأسرار هذا التعقيد وحل لطلاسمه التي تبهط روح الإنسان وتحول بينه وبين السيطرة على مقدرات حياته ، ساهيك عن الاستمتاع بها والتحقق فيها

وإذا كان من غايات الحداثة أن ترد للإنسان ألعنه بالعالم ، وأن تعيد إليه قدرته على فهمه والسيطرة عليه ، فليس غريباً أن

التي تعتمد اعتماداً كبيراً على شجرة الأحداث proairetic code التي تتنازع فيها الأفعال بطريقة تقليدية ، يتوقع فيها القاريء اكتمال أي حدث يبدأ ، وقد يحس أيضاً ، إذا ما كان قارئاً مدرّباً وحصيفاً ، طريقة اكتماله . ولكنها تنتمي إلى النوع الثاني من الروايات التي يسميها بارت بروايات الكتابة descriptible التي تتطلب قراءتها جهداً ملحوظاً من القاريء . إنها الرواية الحديثة التي نجبر القاريء على المشاركة في خلق أحداثها ومعانيها والتي تصح قراءتها نوعاً من الكتابة العريضة الشائكة ، التي لا يتابع فيها القاريء شجرة الأحداث البسيطة السهلة ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى كالشفرة التأويلية hermeneutic code التي تتخلق من خلال طرح الأسئلة وتخلق إجاباتها التي تطرح بالتالي أسئلة أخرى في عملية مستمرة من اللعب بالألغاز ، صياغتها وحلها . والشفرة الثقافية cultural code التي يشير فيها النص إلى أشياء معروفة بالفعل خارجة من ناحية ، والتي يخلق خلالها النص معارفه من ناحية أخرى . والشفرة التضمينية أو الدلالية connotative code وهي في الواقع مجموعة من الشفرات التي تتحول فيها جريئات النص إلى ثيمات تتجمع حول مجموعة من البؤر وتساهم بتداعلها مع الشفرات الأخرى في خلق المحال الرمزي الذي تتحرك فيه روايات الكتابة عبر مجموعة من التعارضات الثنائية والأساق البنائية التي تشكل عبرها هذه التعارضات بنية العمل الروائي وبالتالي معناه النهائي (١٣)

فمن هنا إذن يبرز رواية من روايات الكتابة هذا المعنى رواية تنهض على تعدد المحاور وعلى تشابكها وتعاكسها معاً . وتحاول أن تخلق وقفاً قصصياً به بدائية الواقع وحيوته وعدم حضوره للمط أو النسق المألوف ، بل محاولته المتعمدة للتخلص من كل ما هو نمطي ونسقي ومألوف ، فإبراهيم أصلان هنا يحاول أن يفعل شيئاً شبيهاً بما قام به فلوبر عندما أراد تحقيق الاعتماد عن البرجوارية وقيمها من خلال إعطاء الكتابة أبعاداً صعبة مغايرة لشرائع الرواية المتعارف عليها في عصره . أن يجعل تمايز صياغاته نوعاً من الإطلاق لئلا لكل قيم الحداثة التقليدية وأشكالها (١٤) . فهو يؤسس (مالك الحزين) بعيداً عن كل القواعد المتعارف عليها في الرواية العربية . قواعد الإحالات الروائية وقواعد الصعوبة معاً . وهذا لبعده عن الحداثة التقليدية هو الذي يفرض مدحلاً جديداً لقراءة هذه الرواية الحديثة ، أوبالآخرى الحديثة . فهي رواية حديثة بمعنى الكلمة ؛ ليس فقط لأنها من روايات الكتابة بالمفهوم الراق ، ولكن أيضاً لأنها معادية للحكاية ، تحاول جهدها التخلص من قبضة شجرة الأحداث ومن سطوتها التي لا تتحكم فقط في جانب واحد من جوانب العمل الروائي ولكنها تسيطر عليه كلية ؛ لأن هذه الشجرة سيطرتها على النص الروائي تتحكم بالتالي في زمن القصة ؛ وزمن القص ، في الصوت ووجهة النظر ؛ في البناء والرؤية . .



الاستخدام الخلاق للسواد والولع بالحس العكاسي وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، واستخدام العساوين التي تعد تبدياً حديثاً لأسلوب استباق الحدث المروي وتلحيصه في آن والذي تلجأ إليه ( ألف ليلة وليلة ) كثيراً . بل إن في بعض هذه العناوين مذاقاً قديماً لا تحظى العين المدربة علاقته بأدوات القص القديمة .

لا تنتهي حدود التناس في هذه الرواية عند هذه النصوص التراثية . فهناك مجموعة من النصوص الحديثة العائبة والفاعلة في هذا العمل ، والتي تسهم في إحصاء الكثير من جوانبه ، برغم اختلاف ( مالك الحزين ) في صورتها وأسلوبها وبيئتها عن هذه النصوص الفاعلة فيها . ومع أن من العسير ، بل من المستحيل ، تعرف كل النصوص العائبة والفاعلة في أي نص من النصوص ، فإن ( مالك الحزين ) نصر من خلال إشاراتها المباشرة إلى أحد نصوصها الفاعلة ، وهو نص شكسبيرى الكبير ، على لفت انتباهنا إلى فكرة التناس هذه . ذلك لأن الإشارة إلى النصوص الشكسبيرية لا ترد فقط خلال الأسطى قدرى الإنجليزى ، ولكنها ترد أيضاً على لسان يوسف الجزار وضمن متولجه الطويل عن روايته التي لم تكتب ( الرواية من ٧٣ ) ( ١٥ ) ، حيث لا يشير فقط إلى اسم المسرحية ( هاملت ) ، بل إلى بعض شخصياتها : الملكة وهوراشيو . كما أن الأسطى قدرى الذى يحفظ أعمال الشاعر الكبير عن ظهر قلب ( من ٣١ ) يشير هو الآخر إلى ( الملك لير ) و ( ماكبت ) وخطاب الممثل في ( هاملت ) ( من ٢٢ ) ، ثم يدكر بأنه كان يقوم بدور ( عطيل ) . ويعد خلق صورته الخاصة من ( عطيل ) التي يلعب فيها زغلول بالبحر السمين دور كاسيو اجبان وأم عبده دور ديدمونه ويصبح المندبل المضبوط هو رأس المعجل والعلامة على طرف المندبل هي الأذن المقطوعة ( من ٣٥ ) . وتلعب هذه الإشارات الشكسبيرية المباشرة دوراً مهماً في الرواية ، إذ تتحول بها المواقف أو الشخصيات إلى أفعلة ( قناع عطيل وقناع كاسيو وقناع الملكة ) أو تكتسب بها الأحداث دلالات إضافية ، أو تنقل الذكري إلى مستوى رمزي ومعنوي معابر ، أو تلخص بالإشارة المركزة علماً من الرؤى والظلال بما يزيد اليأس الروائي إحكاماً وتركيزاً وكثافة .

وهناك إلى جانب النصوص الشكسبيرية عدد من النصوص الغائبة والفاعلة في هذا العمل الروائي الجديد . أولها هو النص القرآنى العظيم الذى يشيع تصويره للشيطان وتصوره له معاً في ثنابا العمل الروائي كله ، في تقديمه لغربان الروية وطبورها الخارحة بعامة وفي تصويره لشخصية المعصم صبحى بخاصة وهناك أيضاً ثلاثة نصوص غريبة حديثة نستطيع تلمس آثارها التناسية وقد شاعت في العمل دون أن تظهر على سطحه بشكل مباشر . أولها هو مجموعة جيمس جويس ( ناس من

تد روايات الحدائق جذورها في قلب الواقع وفي أغوار موروثه الثقافى معاً . وإذا تأملنا ( مالك الحزين ) من هذه الزاوية سنجد أنها برغم رفضها للحذقة الروائية التقليدية عند جذورها في موروثنا القصصى الخصب ، وهيا منها بأن الحذقة الروائية التقليدية لا تسهم فحسب في تبسيط الواقع وفي تعميق غربة الإنسان عن واقعه ، وإنما في قصم حرى العلاقة بينه وبين جنوره ، وتراثه الحقيقى . ومن هنا فإن أسلوب البادرة العربية ابقدية ، والحكاية الشعبية المصرية من الهياكل البنائية الأساسية التى تعتمد عليها الرواية في صياغة تركيبها البنائى . كما أن كلا من ( كلبنة ودمية ) و ( ألف ليلة وليلة ) من النصوص العائبة والفاعلة في ( مالك الحزين ) . وتقيم ( مالك الحزين ) علاقتها التناسية مع هذين النصين الكبيرين من خلال أسلوبى المفارقة والتوازى . فعنوان الرواية نفسه ، والكلمات القليلة المكتوبة تحت العنوان ، يهدفان إلى إقامة علاقة تناسية مع ( كلبنة ودمية ) . فمالك الحزين ، كما نعرف ، هو بطل آخر حكايات ( كلبنة ودمية ) ، وهى حكاية الحمامة والتعلب ومالك الحزين ( ١٤ ) ، أو باب من يرى الرأى لغيره ولا يراه لنفسه ، كما يقول لنا النص التراثى العظيم . كما أن الجملة المكتوبة تحت العنوان : لاسهم زعموا أمك تقعد بالقرب من عيه الحداد والفردان ، فإذا جفت أو غاصت استولى عليك الأس وفيت صمت هكذا وحزينا ، تريد أن تؤسس علاقة مفارقة وتوازى بين نص إبراهيم أصلان وسلفه التراثى العظيم ~~نص أصلان~~ حادع المطهر ، صديق المخبر كسلفه القديم ، وهو في الوقت نفسه بعيد عن أسلوب المزاحم والتكهنات بعد ( كلبنة ودمية ) عنه . فهو نص صلب ، حاد ، مباشر ، ذو مستويات عدة ، ومن هنا كانت المفارقة بين الاستهلال : بزعم ، وبين طبيعة هذا القص الحقيقى التى ستعرف فيما بعد بقية ملاحه .

أما ( ألف ليلة وليلة ) فإن الإشارة إلى عبد الله الفهوجى تارة باسم عبد الله ، وأخرى باسم عبد الله الغلبان تشدحى إلى الأذهان سلفيه الشهيرين عبد الله البرى وعبد الله البحرى وقصتهما التى يظهر فيها عبد الله الخنز وعبد الله الملك التى نعرف منها أن ثمة تبادلات عدة للشخصية الواحدة . وأن وراء كل عبد الله أكثر من عبد الله واحد ، أى أكثر من مستوى للشخصية الواحدة ، يمكنها من مواصلة الحياة والتعلب على مصاعبها . ولا تقف عملية التفاعل النصية مع ( ألف ليلة وليلة ) عند هذا الحد . فهناك الكثير من الملامح البنائية والأدوات الفنية التى ندين بها ( مالك الحزين ) إلى النص القديم العظيم . هناك علاقة الشيخين الكميمين ، وهناك هذا الليل إلى وصف لشخصيات بحسب مهنتها ( مثل عبد الله الفهوجى وعمرى البقال وعصمى النقاش والجاويش عبد الحميد وزين المراكبى وعبد الخالق الحائوق والمهرم بائع الخشيش . الخ ) وهى من استراتيجيات القص في ( ألف ليلة وليلة ) . وهناك أيضاً هذا

فالان روب - جريه ، وهذه سمة نجدتها عند أصلان أيضا ، لا يؤمن بميتافيزيقيات العمق والرحم والخصوبة ، ولا بكل أشكال الوجود غير المرنى ، الوجود المتكهن به ، للمعن عنه بلا دليل أو برهان . ويطلب بإزاحتها كلية من عالم القص ، حتى ترتد للأشياء سطوحها ، ويمكن رؤيتها من جديد ، كما هي في حقيقتها دون أى ألق زائف . هذا الألق الزائف الذى تكتبه عبر الإسقاطات النفسية ، أو النظارات الأيديولوجية السحرية فتشوه عرهما الأشياء وتفقد صلاتها وحقيقتها وشاعريتها معا . إنه ألق زائف لأنه لا يصىء الأشياء بل يخذل روحها . وهولدت يرفض أن تكون الرواية مناسبة لدراسة المعاور ولكهوى العاطفية للإنسان ، أو مضحة تحاول نصع أحشاق القلب الإنسان الناصية . لأن النتيجة في هذه الحالة لا تزيد عن أن تكون مجرد انعكاسات غامضة لعوس ملتبة . وهذا ما يفعله أصلان في أقاصيصه وفي روايته معا . كما يرفض جريه أيضا أن تكون للراوى - بللمنى الأوسع لهذا المصطلح - أى سيطرة على الأحداث التى يروىها أو على فعل القص ذاته . ويادى باحترام الأشياء في غربتها عن الإنسان . وبأن تكون الرواية الجديدة أحد الأسلحة في الصراع من أجل تحرير الأشياء - وبالتالي الواقع والإنسان - من قبضة الإيديولوجية البرجوازية . إنه ينادى بـ **قدرة** : واقعية الأسطح الخارجية التى تظهر مدى ريف الواقعية التقليدية ، ومدى تشويها للأشياء<sup>(١٨)</sup>

فالإنسان عند آلان روب - جريه ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يبدله النظر . غير أن إبراهيم أصلان الذى يتفق في منهجه الروائى مع الكثير من أفكار جريه عن واقعية الأسطح الخارجية ، وعن رفض المفاهيم الرومانسية القديمة والتحل عن ميثافيزيقيات العمق ، ونزع الألق الزائف عن الأشياء وغير ذلك من المفاهيم التى تشكل قسما من الحداثة في عالمه ، يختلف عنه في نظره إلى حقيقة أن الإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يبدله النظر . مينا تؤدى هذه الحقيقة في عالم جريه ، إلى تحويل العالم إلى مكان غريب لا يعيا بالإنسان ، إلى عالم من الأشياء المصلدة الحاملة اللامالية بالشئ إلى حد القسوة ، ولا أقول العداء ، نجد أن الأشياء تسترد ألقها عند أصلان لأن لها استقلالها ووجودها الصلب . ولكن هذه الأشياء ليست هي العالم ، لأن العالم عنده ليس عالم الأشياء وإن اطوى عليها ، وإنما هو عالم يكتظ بالبشر إلى حد التحمة ، إلى حد اللامبالاة بهم من كثرتهم أحيانا ، ولكن ليس أبداً إلى حد الغربة أو الوحشة كما هي الحال في الرواية الجديدة الفرنسية . ومع ذلك فإن (مالك الحزين) تحاول ، مثلها في ذلك مثل الرواية الجديدة الفرنسية ، أن تحررنا من أوهامنا التى أضفيناها على العالم والأشياء ، ثم وقعنا في شركها وقد تصورنا أن هذه الأوهام هي الحقائق الوحيدة . إنها تكشف لنا عن أن هناك حقائق جديدة ، حقائق صلبة وملحمة . فكيف فعلت ذلك ؟

دليل<sup>(١٩)</sup> ، وثانيها هي (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل . إذ حاول كل منها أن يستخلم المكان بطريقته الخاصة والتميزة ، وأن يجعله بؤرة التجمع في عالم تصطبغ فيه الرؤى والهموم والمكيدات والدساتس والأحلام ، ومركز الانصهار المكوى الذى تتمزج فيه لأفراح بالأنواح والحرلى بالمأساوى والعبث بالحد . . . هذا العالم سمته الإنسانية هي التشتت ، ومن هنا فإنه يحتاج إلى وعاء يحرص عليه شكلاً أو نسقاً تجميعياً تكتسب الحرفيات في بونفته الصاهرة قيمتها ودلالاتها وصلاتها الوجودية معا . وفى عالم يعتمد على الأحداث الكبيرة والشخصيات الكبيرة ، عالم يعتمد على حتى الأحداث الكبيرة قدرتها على لم شمل هذه التشتت وعلى استقطاب جريئاته ومجزئاته ، يصبح المكان هو البؤرة والوعاء ومصدر القيمة . وقد جعل جويس من المكان ، مدينة دبلن التى يزيد تعدادها عن حى امبابية بقليل ، محور المعنى بل سر الوجود في مجموعته التى اهتم فيها بالشخصيات الدنيا المحبطة القعيدة في المكان بصورة يصبح معها المكان هو سر وجوده ومصدر تماسكها وأداة فهمها في أن . وتصبح فكرة الحرب مع أو التخل عنه نوعاً من التجديف أو الانتحار . ومسجد أصداء هذه الفكرة الحويسية بالذات وهي تتردد بوضوح في جيبات (مالك الحزين) عند تحليها لها بعد قليل

ويلعب المكان دوراً مهماً هو الآخر في (رباعية الإسكندرية) حيث تصبح المدينة هي المكان الذى يجمع شتات هذه الشخصيات التى لا رابط بينها غيره . يصبح هو صلة الدم الحمرانية التى تقوم على أساسها شبكة هذه العلاقات الشائعة بين المصريين والأعراب ، وبين الأعراب والمغتربين . وليس الاهتمام بالمكان وحده هو الصلة الناصية بين (مالك الحزين) ورباعية داريل ، ولكن هناك أيضاً التركيز على الجريئات الصغيرة والمشاهد الجريئة الممككة التى تبدو لأول وهلة كأنها أبية أيورودية غير مترابطة ولا معنى لها أو دلالة . وهناك أيضاً شخصية الكاتب ، شاعر المدينة . وهناك أيضاً بالإضافة إلى هذين لصين ، نص حديث آخر ، أو بالأحرى أصداء لنصوص لا أظن أن الكاتب قد أتبع له فرصة قراءتها ، وإن كنت أظن أنه قرأها ، وهي كتابات الرواية الجديدة الفرنسية لدى كل من آلان روب - جريه وناتالى ساروت سواء منها الكتابات الإبداعية أو النقدية . فهناك أكثر من وشيجة بين طبيعة تفكير برهيم أصلان الروائى ، الذى ينهض على أساس ديكارى ، حيث يجب على كل شئ أن يكون نفسه وليس شيئاً آخر ، وبين أفكار آلان روب - جريه النظرية التى «يرفض فيها ما يسميه بالمفاهيم الإنسانية والرومانسية القديمة عن الإنسان والطبيعة ، ويفصل أن يتحدث عن الوضع الإنسانى بوصفه وضع الإنسان المعروف في عالم من لأشياء والمجردات غير المترابطة»<sup>(٢٠)</sup> ، ويرفض معها عالم الميتافيزيقيات القديمة برمتها .

## ( ٣ ) محاور المعنى وجدليات النص المتعددة

وإذا ما حاولت الآن أن تدقق إلى عالم هذه الرواية وأن تحاول اكتشاف قوانينها الداخلية دون أن تفرض عليها تصوراتنا التقليدية أو نحاكمها وفق قواعد نصوص أخرى غريبة عنها ، سنجد أن علينا أن ندخل إليها من الداخل التي حددتها هي . وأولها هذا العنوان الخدع ( مائكة الحرين ) الذي يعود بنا إلى تقاليد النصوص القصصية القديمة ليؤسس عبرها صلتها مع الجدور التراثية من جهة ، وطلاقة المواضعات الخلدقة الروائية التقليدية في أدبنا المعاصر من جهة أخرى . وهو يعود إلى تقاليد النصوص القديمة لا ليبنى عليها فقط ، وإنما ليؤسس في ساحتها نقيضها أيضا . . . النص الذي لا زعم فيه ولا تكهن ولا ادعاء ، بالرغم من استهلاله بالعبارة التقليدية ، أو بالأحرى السحرية : « زعموا أن » ذلك المفتاح السحري الذي ما إن تردده حتى يفتح أمامنا ، كمسودة سحرية قديمة ، عالما بأكمله من الرؤى والتصورات .

وما إن نغلب الصفحة ، وقد امتلأنا بحيلوس هذا العالم لسحري ، ونهيننا لما يشهده من توقعات ، حتى نواجه بمدخل آخر ، يوشك أن يكون النقيض الكامل للمدخل الأول لهذا المدخل الذي تحدده كلمات بول فاليري « باناثايل أوصيك بالدقة لا بالوصوح » . والدقة وليس بالوصوح هي المدخل هنا . دكتائب هنا تهدف إلى إعلاء شأن الدقة ، الصلوق ، رمانة الملاحظة ، صلابة الوقائع على حساب التفسيرات والتكهنات والتعليقات التي تشد الشرح والإبصار . فالعالم عند إبراهيم أصلان وقائع صلبة مباشرة واضحة لا تحتاج إلى أية تعليقات . ومن هنا فإن العلة غائبة عن عاله . وغياب العلة هذه فكرة مهمة نحدثت إليه من سبينوزا وسوف نعود إليها فيما بعد .

أما إذا قلنا الرواية إلى الناحية الأخرى فنسجد مدخلا ثالثا لا يقل أهمية عن هذين المدخلين ، هو التاريخ المكتوب في نهايتها « إسماعيل : ديسمبر ١٩٧٢ - أبريل ١٩٨١ » الذي يقول لنا إننا سيزاء نص استغرق كتابته تسع سنوات ونيف : السنوات المعجاف التسع التي تمتدث عنها الرواية ، أو على الأقل عن خمس منها ، هي بالتحديد سنوات ما بين ١٩٧٢ و ١٩٧٧ . فالرواية تدور زمانيا خلال أقل من ٢٤ ساعة . منذ صبيحة ١٨ يناير ١٩٧٧ حتى فجر اليوم التالي . لكن أحداثها لا تروى وفق تسلسلها الزمني ، ولا تكتمل بأحداث اليوم الذي يشكل رمانها الروائي حسب ، ولا تستهدف حتى الإحاطة بشئ تفاصيل هذا اليوم الطويل ، ولكنها تريد من خلالها أن تظل على عالم بأكمله ، أو أن تفتح هذا العالم أمام أعيننا حتى نستطيع أن نطل معها وبها على أصنافه . ولذلك فإنها تقدم لنا أحداثا وتواريخ ووقائع - من خلال ذكريات بعض شخصياتها أو تداعيات

أفكارهم - تعود إلى ثلاثيات هذا القرن وأربعينياته ، كما تشير إلى أحداث تلويحية ترجع بها إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر .

وقبل أن نتمرسل في الحديث عن مشكلة الزمن في هذه الرواية وعن القصايا التي تطرحها ، علينا أن نعود مرة أخرى إلى الطريقة التي بدأت بها هذه الرواية وننلمس طبيعة علاقتها بهاية الرواية وبالعالم الذي تدور فيه . ومن البداية مسجدة أن ثمة علاقة مهمة بين عنوان الرواية بما يشهده من تقاليد قديمة وما يستحصره من رؤى تراثية ، وبين بداية النص بتبث الجمل التقريرية الوصفية الهادئة « كانت بالأمس قد أمطرت ، مطرا كثيرا ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، في الحوارى الصيقة . أما اليوم فإنها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهي غائبة ، فإن الجو كان أكثر دفئا . ومنذ قليل ، جاء للمساء مبكرا » ( ص ٥ ) . هذه الجمل القليلة القصيرة ، بحرصها الواضح على استخدام علامات الترقيم من نقط ، وفصلات ، وأرقام ، تشكل ما يمكن عدّه الفصل الأول من النص المكون من ٢١ فصلا . ويبدو إذا ما تأملناها قليلا ، أن الكاتب يعتمد التكرير على هذا المدخل من خلال الاستخدام المتأن لعلامات الترقيم وعزله تحت رقم (١) من بقية أجزاء النص ، حتى يلفت نظرنا إلى أن ثمة تعارضا واضحا بين منهج النص الذي ينطوي عليه هذا المدخل ، وتقاليد النص القديم التي يستدعيها إلى الأدهان عنوان الرواية واجمعة المكتوبة تحت . فنحن هنا بإزاء وصف هادئ دقيق يركز على الحقائق الصلبة وحدها ، فالواقع عند أصلان لا يكمن إلا في الوقائع وحدها . في ذلك العالم الوثيق الصلة بما يسميه جاك لاكان بالواقعي أو الحقيقي The Real : بالشئ الذي يقاوم الترميز كلية ، والذي يرفض وبأي إيصر أن يتحول إلى رمز ، إلى شئ آخر غير نفسه .

هنا نجد أن ثمة مجموعة من الجدليات أو التعارضات الفاعلة التي تظل علينا منذ البداية . هناك هذا الجدل بين مواضع النص القديم وأساليب النص الحديث : أو بالأحرى بين القديم والحديث ، الجدل بين صفحة العنوان والصفحة الأولى للنص . وفي هذا الجزء الأول من النص ثمة جدلية أخرى بين المطر والحفاف ، بين الأمس الذي أمطرت فيه الدنيا واليوم الذي كمت فيه ، بين طلوع الشمس وغيابها ، بين برد الأمس ودفعه اليوم ، بين الضوء والظلمة التي يشي بها مقدم المساء المبكر . هذا ما انتقلنا إلى الجزء التالي ، أو ما يمكن تسميته بالفصل الثاني ، سنجد أنه أطول قليلا من الأول ، ولكننا لا نزال في حدود صفحة النص الأولى ، والأهم من هذا كله لا نزال في قصة هذه الثلاثيات المتعارضة . إذ يقدم لنا الفصل الثاني جدلية الداخل مع الخارج ، النوم مع اليقظة ، الابن مع الأب ، ثم الداخل مع الخارج مرة أخرى .

ونظرا عليه تغيرات عرضية ، ولكنه يحتفظ برغم رياح التعبير العاتية بشيء ، بل بأشياء جوهرية . وكان النص يريد أن يقول لنا إن كل ما جرى منذ الثلاثينيات ، بل حتى من قبلها بكثير ، ترك أثرا واضحا ومرثيا ، ولكن عنصر الديمومة أقوى من كل هذه الآثار . فقد احتفظ المكان بثباته واستمراريته . وحتى نعرف حقيقة جدلية الزمان والمكان وأبعادها علينا أن نتعرف الملامح الأساسية لكل من الجدليات الزمانية والمكانية .

### ١/٣ - الجدليات الزمانية :

ينطوي النص على مجموعة من الجدليات الزمانية يمكن بلورها في جدلية واحدة كبيرة تفر عن نفسها في عدة تذييلات وعلى عدة مستويات ، هي جدلية الحضور والغياب . وتفر هذه الجدلية عن نفسها في صورة العلاقة الماعلة بين الحضور كوجود وتتحقق وكحياة ، وبين الغياب كموت وصياح من خلال عدة حداثيات أبرزها حالة عبد الله الفهوجي الذي بدا له مستقبلا لأول مرة في هذا اليوم كغياب للمفهي ، للعمل ، لكل عالمه الأليف الذي يعادل وجوده الحياة نفسها ، أصل الفهوة الذي بقيت قهوة وأنا بقيت فهوجي في وقت واحد . خلاصة الكلام ، مفيش قهوة عوض الله ، يفي مفيش عبد الله ( ص ١٠٠ ) . عند هذه اللحظة بدا هذا المستقبل مرعا فهو ليس بقيص الحاضر ولكنه عيابه هو الموت . وحتى يدرك هذا الموت لم يجد أمامه ، لا احتراح فعل الحقائق فعل القتل ( ص ١٣٤ ) . والعريب أنه يكتشف خديعته لحظة القتل نفسها ( « لقد خدع » ص ١٣٤ ) وأن النص يعف هذا الفعل بفعل طقس آخر بعنوان ( كفوف الدم ) يعتمد فيه ضياع المفهي بكفوف الدم التي تطع على جذرائها . وهي طقوس يقوم بها جنود الشر وقد هزموا الخير . إنهم « صبيان للمعلم صبحي وهم يحضون كمفوفهم من دماء العجل المذبوح ويطعمونها على جدران المفهي الخالي » ( ص ١٣٥ ) . هاهم صبيان للمعلم صبحي يعتمدون المفهي/الخالي ، المفهي/الغياب ، المفهي/الموت بالدم . وستصبح دلالة هذا التعميد إذا ما وضعناه بين قوسين من الأحداث المهمة في النص . أولها قتل عبد الله للمعلم عطية ، والثاني ظهور صبحي في رؤيا المعلم عمران في صورة الشيطان « ورأى المعلم صبحي وهو يخرج من النار ، ويجلس على الرصيف . لكي ينفث الدخان من فتحي أنفه وأذنيه » ( ص ١٤٩ ) .

ومن يقومون بالتعميد هنا هم صبيان الشيطان الذين جرح أحدهم للمعلم عطية بمطواة في جنبه ( ص ١٥ ) وأهان آخر منهم عبد الله وهدده ومرغ كرامته في التراب ( ص ١٠١ ) بينما يظهر الآخرون وهم يؤدون بمهارة أفعال القتل ( ص ١٣٦ ) ، وهم يعتمدون الخراب بالدم ، الدم البشري . وكأننا بلزاد طقس سحري لعادة الشيطان . ولكن الأمير عوض الله يخرج عن هذه

وما أن يواصل القراءة بعد ذلك حتى نكتشف أن التعامل بين الثنائيات ، أو جدل المتعارضات هو المنهج البنائي الأساسي الذي يعتمد عليه البناء الفني لهذا النص والذي يستمر فاعلا فيه حتى نهايته التي ما تبث هي الأخرى أن تقيم علاقة جدلية مع بدية لتحلق بجاء بالتدوير . أو بالأحرى بالاستمرارية القائمة على دائرية النص ، وهي الدائرية التي تطرح أحد أبعاد مسألة لرسم فيه . ذلك لأن جزءا كبيرا من جدليات النص يمكن أن ندعوه بالجدليات الزمانية ، بينما يتنحى الجزء الآخر إلى ما يمكن تسميته بالجدليات المكانية . وليس انقسام جدليات النص إلى زمانية ومكانية تقاسما صارما ، فلبعض هذه الجدليات تجمليات زمانية وتذييلات مكانية في الوقت نفسه . كما أن هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان في هذا النص ، وبالتالي بين الجدليات الزمانية والجدليات المكانية على الوجه التالي :



ومن مجموع هذه الجدليات ومن تفاعلها معاً ، يتكون المعنى في هذا النص وتسلور ملامحه .

والعلاقة الجدلية التي يرمز إليها السهم المزدوج المحرقي أو الاتجاه ، هي علاقة تفاعل وتناقض في الوقت نفسه . وجدلية الزمان والمكان التي تعد واحدة من الجدليات الأساسية في هذا النص تنطوي على عنصرى التفاعل والتناقض معاً ، كما تعد أحد الأسباب المحددة لهذا الشكل الفني الذي اختارته الرواية أو أحد العناصر المبلورة له . فالزمانية عنصر جوهري في عملية النص ، بعنه البعض المحور الأساسي الذي لا يوجد قصص بدونه . فلو انتفت الزمانية ، لانتفى النص ، أي لما استطعنا أن نستخرج قصة من النص . والمكانية معادية للزمانية . إنها الثبات الرافض الراسخ الذي لا يتحول . إنها الديمومة ، والزمان تدفق وسبيلة وتغير وتحول أبداً . الزمان بطمح إلى تغيير المكان ، بينما يقاوم المكان التغير ويطمح إلى استرداد ملامحه التي أطاح بها الزمان وغيرها . كيف ؟ بمساعدة الزمان نفسه . بالمودة به إلى انداض ، دون أن يستطيع أبداً استحضار هذا الماضي أو جلبه إلى الحاضر .

ولأن ( مالك الحزين ) نص قصصي ، فإنها تقدم لنا زمنا يتحول ، سواء أكان هذا الزمن هو زمن القصة أم زمن الحكمة . وزمن العصة هو الرسم الذي يعتمد من الثلاثينيات حتى السبعينيات ، أما زمن الحكمة فهو اليوم الذي اختارته الحكمة الروائية لتقدم من خلاله عالمها . وهناك بالطبع جدل مستمر بين الزمنين . كما أن ( مالك الحزين ) تقدم لنا أيضا مكانا يتحول ،

الشيخ حسنى وأصبح صائدا للمعبد (ص ١١) ، ثم مذ يده وسرق (ص ١٢٦) ، ومد يده ونسول (ص ١٣٢) . إن غياب الحب هنا يعادل الموت ؛ الموت المادى (موت نور) ؛ والموت المعنوى (موت الشيخ حسنى) . وهذا أيعب حب فاطمة ليوسف الحار وحب لواحظ لسيد طلب ؛ وهو حب توشك فيه المرأة مرة أخرى أن تكون واهة الحياة ؛ والرجل هو المستقبل لمطايها كما هي الحال في حب نور والشيخ حسنى . وهناك تدله الأسطى قدرى الإنجليزى في حب مارجريت ؛ التى كان ينتظرها من العلم إلى العلم ليضع يديه حول عنقها ، ويحفظها ويرى الحب الحقيقى في عيبيها السرقاتين (ص ٣٢) ، وغرامه بنصوص شكسبير التى لا يمكن فصلها عن قصة حبه ، أو فصل غيابها عن تدهوره .

ومن الناحية الثانية تبدو الكراهية هي الأخرى مؤناً كراهية الأسطى سيد طلب لعبد الخالق الخانوق ؛ وكراهية الأسطى قدرى لزعلول بائع السمين ؛ وكراهية الخواجة الذى يبدو أنه يعمل جاسوساً على أبناء المنطقة في الواقع (ص ٧٩) وبائعا للبيرة في الظاهر لجابر البقال . هذه الأشكال المختلفة من الكراهية تبدو في الرواية ، وكأنها درجات متنوعة من الموت ؛ لأنها تؤثر على أصحابها وتتفص من قدرهم من الحياة ، ولأنها ، وهذا هو الأهم ، تعزلهم عن الآخرين ؛ والعزلة عن الآخرين في عالم هذه الرواية موت ؛ لأنها غياب ، أو بالأحرى نفي للذات عن الواقع ، عن الآخر ، عن المجموع . وتبدو الشخصيات المكروهة من أشد شخصيات العمل غليبا باستثناء جابر ، الذى يبدو أن كارهه هو الشخصية الباهتة وليس هو . فكل من عبد الخالق الخانوق وزعلول بائع السمين ، شخصية باهتة ليس لها أى حضور في عالم الرواية ، أو هو حضور كالميت . أما بعض الشخصيات الغائبة بسبب الموت فإننا نحس أحيانا بأن لها حضوراً يفوق حضور العديد من الشخصيات الحية . فكل من حسين عبد الشافي ويوسف مصطفى ، حاضرين في واقع الرواية لأنه جزء من المصطفى في المكان ، الماضى / الحاضر . إن موتها ليس عندما لأنه أصبح جزءاً من تاريخ هذا العالم ، أصبح حضوراً ، وليس غياباً ؛ وإن كان غياباً فإنه غياب له حضور خاص .

الأحداث قناع السحر ، ويؤكد . . . وكلا . لم يكن سحراً (ص ١٣٧) ، ويعطى ضياع المفهى وغيابه بعداً أكبر : « إنها صحت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شئ » . الطعنة رجعت للمفهى . لا . الطعنة رجعت لك أنت . إلى دنياك ، دنياك مستهكة للنبوة . والجامع لأمك هو الشاهد . نعم . لم تكن للمفهى إلا الرعدة الأخيرة في هذا الجسد الكبير الذى يرحل أمامك خفياً كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال . وسوف تظل لذكرى تعيش في قلبك إلى الأبد . خسارة . عوض الله يموت الآن لأن عبد الله ما زال صغيراً . . . غريبة . أن يمتد بك العمر لترى ذلك كله . وتنفذ ذلك كله . فأنت بعد لم تتجاوز إلا الثلاثين (ص ١٣٧) . فالأمير الذى يرى الديوك الرومية والحراف متجمعة داخل المفهى ، ويرى طقوس المذبح الدائرة فيه ، يرفض أن يتصور أن ما جرى هي عملية مسح شيطانية كبيرة ، يتحول فيها البشر إلى سوائم ، أو يطرد فيها الناس لتباع للدواجن . . . ويصر على أن هذا لم يكن سحراً .

والواقع أن ما جرى ليس سحراً ، ولكنه جزء من عملية التحول الاجتماعى الرهيب الذى شهدته السبعينيات ، والذى انتهت فيه محلات الأحذية والدواجن المفهى ، ودفع الناس دفعا إلى التخل عن عادات التجمع والتواصل الإنسانى ، جعلت الحضور والغياب ، جدلية التغير . وتفسر هذه الجدلية عن نفسها أيضا من خلال جدلية الماضى / الحاضر . فمعظم شخصيات النص لا يوجد لها أى ماضى بعيداً عن المكان . كل ماضيها نسي وفودها إلى إجابة غياب مطلق فالسيدة الحزينة الفاجرة (ص ١٤٧) ، قد تذكر عنه كلمة أو كلمتين ولكن لا وجود له . كما نعرف أن سيد طلب الخلاق وفد إلى إجابة (ص ١٨) ، وأن للمعلم صبحى جاءها بقميص به ثلاث فرحات (ص ٩٩) ، وحتى الحاج عوض الله والد الأمير ومؤسس المفهى جاء هو الآخر من بلاده البعيدة (ص ١١٣) . لكن ماضيهم جميعا خارج إجابة ، خارج المكان ، نوع من الغياب المطلق . أما ماضيهم في المكان فله حضور كحضور الحاضر تماماً بصورة يبدو معها وكأننا بإزاء نوعين متناقضين من الماضى ؛ أحدهما جزء من زمن القصة (وهو الماضى في المكان) وبالتالي فهو حاصر ووجود وحياة ؛ والآخر معادل للغياب . إنه المستقبل الذى نحمد لعبد الله وحشاً من الغياب دفعه إلى ارتكاب فعل القتل .

ومن تهديدات جدلية الحضور / الغياب وتنوعاتها المختلفة ، جدلية الحب / الكراهية . فالحب الذى نتعرف على صور عنة ومتنوعة له في هذا النص يبدو كأنه نوع من الحضور ، من التحقق ، من الحياة . هناك حب الشيخ حسنى وزوجته نور الجميلة ، به تحقق حسنى وأصبح رجلاً نظيفاً سعيداً ومحترماً . وما إن ماتت ، ما إن غاب هذا الحب ، حتى تدهورت حال

وهناك جدلية أخرى تنطوي عليها جدلية الحضور / الغياب ، وهي جدلية البداية / النهاية . . . أى بداية النص ونهايته . هذا النص الذى يبدأ بالمطر ، وينهى يوسف من النوم (ص ٥) ، ينتهى أيضاً بالمطر (ص ١٤٩) ، وينهى يوسف من النوم مرة أخرى (ص ١٥٠) ؛ لاقى آخر النهار هذه المرة كما كانت الحال في بداية الرواية ، ولكن في أوله ، في المعجر ، وقد انقصت الليلة ، وأخذ الهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام . فقد نقصى الليل ، وهب الناس من ميقاتهم الصغيرة يفتظرون ، وبدأ الهدوء





وهو رسم يلخص لنا مستويات هذه الجدلية المتعددة من ناحية ، والدرجات المختلفة من الانفتاح والانغلاق من ناحية أخرى . وإذا ما أخذنا المفهوم بوضعه فضاء مفتوحا ، سنجد أنه ينطوي كمكان على معظم تنويعات المفتوح . فهو مكان مفتوح على الفضاء وعلى الآخرين . إنه يقدم كموقع مراقبة متقدم لكشف ما يدور في الخفى . تجلده الأمير في وقت مبكر حتى لا يمتونه شيء (ص ١١٠) . وهو أيضا مكان تجمع نصب فيه معظم الشخصيات ، فلا غرو أن تركزت حول ضياعه معظم الأحداث . وهو الخارج إذا ما كانت الغرف والبيوت هي الداخل . وهو الحضور لأننا لانجد لمعظم الشخصيات وجود خارجي . وهو عالم الرجال ، بينما البيت مكان النساء وعالمهن الأثير ، فيه تتحقق الشخصيات الرجالية . وتغيب عن أفقه ، إلا عابرة أمله ، الشخصيات النسائية اللواتي لا يتحققن إلا في عالم البيت المعلق ، حيث تتعرف قهر الشخصيات الرجالية . وهو الأرض الصلبة ، الوجود والحياة ، بينما البيت نقيضه ، وهو البحر ، الفرق ، الاغتيال والموت ، وواهب الحياة عبر الصيد ، في أن .

ويمكن هذا المفهوم كمكان ، هو الصورة المبلورة لإصابة في مواجهة العالم الخارجي على مستوى من المستويات ، أو على الكيت كات الشعبي في مواجهة إصابة على مستوى آخر . إنه الوجود في مواجهة العدم ، ومن هنا فليس غريبا أن يبدو ضياع المفهوم وكأنه ضياع للحياة وللتاريخ معا ، إنه انقطاع الحبل السرى الذي يربط العالم بمعناه وحياته ووجوده . وإن الحبل قد انقطع ، المفهوم ضاع ، وهو صاقل ضاع ، واليوم فقط يموت أبوك . وذهب بنفسه إلى بعيد . الكيت كات ، والبوابة الحجرية الكبيرة ، والكتاسة في قوسها الحليل العالي : انتهت معركة الأهرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨ . وتذكر الأمير يوم بكى من أجلها (ص ١١١) . ضياع المفهوم ، كهدم البوابة الحجرية القديمة ، إزالة للتاريخ ، وطمس للذاكرة ، وإجهاز عن الحياة ، ولذلك كان من الطبيعي أن يرتبط ضياعها بصورة الدم ، ويتجسدت الشيطان .

يتراجع أمام رحف الصلابة ، رحف الصلابة ، وإقبال الحياة ؛ أمام بداية لا نهاية ؛ عالمية عياب والبداية حضور ، تتحلق ملاحقه من جدل التوري بين بداية النص ونهايته ، ومن الممارسة انساجه عن اختلاف ابتدائية عن النهاية ؛ أو بالأحرى عن انعكاس الأدوار فيها . عابدية من الأمور الجوهرية في تحديد فضاء للنص . . . ذلك لأن المعلومات والمؤشرات التي تقدم في مرحلة باكورة من النص تنحوي لتشجيع القارئ على تفسير كل شيء في ضوءها (١٩) ، وقد لاحظنا كيف استفادت (مالك الحزين) من التأثير الذي أحدثته بدايتها ، ومن قدرة البداية على صياغة مؤشرات الرؤية ومدخل التلقى . لكن « النص الأدبي الذي يستعمل قدرة البدايات على التأثير وقوتها ، يطرح في مواجهتها آلية معاكسة ، هي تأثير النهاية . فالنهاية تشجع القارئ من استيعاب كل المعلومات السابقة في المادة التي قدمت أخيراً » (٢٠) ، أو بالأحرى إعادة رؤية كل ما سبق أن قدم من معلومات ومواقف وأحداث في ضوء هذه النهاية .

وجدلية النهاية والبداية في (مالك الحزين) تنطوي على هذا كنه وتجاوز معا ؛ ذلك لأن البداية تهدف منذ كلماتها الأولى إلى أن تضعنا في قبضة المنهج الفني للنص ، وأن تلفت انتباهنا إلى أهمية جدلياته لفاعلة ثم نجىء النهاية ، لا لتعيد رؤية ما سبق ، أو تريق صوءاً جديداً على بعض ملاحقه فحسب ، ولكن أيضاً لتعقد هذه العلاقة الزمانية الفاعلة بينها وبين البداية . علاقة حركية تتم فيها عملية تبادل أدوار مستمرة ، تصبح فيها البداية التي يتعدنا عنها كثيراً نوعاً من الغياب الأثيري لبعض ، وتتحول معها النهاية إلى حضور ، أو بالأحرى إلى بداية ، تردن من جديد على السدى فتستقدها من برائس العياب ، ويتحول النص إلى دائرة مستمرة الحريان ، أو إلى دورة من دورات الحياة اللاهائية في المكان .

### ٣/ ب. جدليات المكانية

وإذا انقلنا الآن إلى الجدليات المكانية سنجد أن لبعضها بعداً زمانياً ، كما لاحظنا وجود بعد مكانى لبعض الجدليات الزمانية وسوف نتصيح بعض ملامح هذا البعد الزمني عند تناولنا لها . وسنجد أيضاً ، أن معظم الجدليات المكانية تتمركز حول جدلية أساسية ، هي جدلية المفتوح/المعلق ؛ وهي جدلية أكثر تعقيداً من معظم الجدليات الزمانية التي تعرفناها حتى الآن ؛ لأن هناك عدداً من درجات الانفتاح والانغلاق في الرواية يتزايد لويتفص وفق قراءتنا لها ، أو تصورنا لمستويات المعنى فيها . وإذا حاولنا تدخيص هذه الدرجات في صورة بيانية ، سنجد أننا بإزاء الرسم التالي .

لمأمور قسم إسماعيل بيلاغ ضد المواطنين في منطقة الكيت كات ؛  
لأهم استولوا على الأراضي التي اشتراها عام ١٩٤٤ ؛ والملوكة  
له يعقود البيع المسجلة بالشهر العقارى المصرى (ص ٦٥)  
ويرغم الأهمية الظاهرية لهذا الخبر ؛ فإنه يتحول داخل عالم  
الرواية إلى شيء ثانوى للعناية ؛ لأنه يتمنى إلى المعلق ، إلى  
الغياب . فهذا السائح العربى الوافد ، وفى يده أوراق بدعوى  
نزع ملكية الحق بأكمله ؛ أى الاستيلاء على المكان ؛ على محور  
العالم والوجود ، لا يظهر للناس الحقيقين أبداً ؛ بل ظل مجرد  
خبر موجود فى الصحف ، أو بالأحرى ظل مثلثاً بعبء الغياب  
/المعلق . إن ديفيد ، وكل من على شاكلته ، لا وجود لهم إلا فى  
الصحف ؛ شهادة عالم الغياب . أما الواقع ، فهو ملء ومكتظ  
بالشخصيات إلى حد التحمة ؛ شخصيات كثيرة غير وصحة  
الملاحع جيداً ، ولكنها صلبة الوجود حقيقية . تسرقها السكين  
أحياناً ، ولكنها تفيق فى النهاية ؛ تنهض ، وتهزم الشر ببراعتها  
ومذاجتها ومكرها تارة ، ( كما حدث مع الهرم بائع الخشيش ) أو  
بتصديها له أخرى ، ( كما حدث مع جنود الأمن المركزى ) ؛  
ولذلك ، فليس غريباً أن تقدم لنا الرواية هذا العالم العال ،  
من خلال واحدة من شخصياتها القليلة التى لا يتماطل معها  
النص .

وليس غريباً أيضاً أن تتواءمت ظهور هذا الخبر فى الصحف -  
شهادات عالم الغياب مع الإجهاد على الملقى - بؤرة التجميع  
واللقاء ومركز عالم المرات الصغيرة الذى يجب أن تنفض عليه  
المعاول لتجهز عليه وتنفيه ؛ ومع قدوم جنود الأمن المركزى  
وهجومهم على الحق ؛ ومع انتصار المعلم صبحى ؛ صاحب  
الحق الجديد ، المالك المظ الذى يجهز على ما فيه من كرامة  
وكبرياء ، والذى يتلوع لتنفيذ خطته بصبيانه المهندسين المتوعدين  
الذين لا أسماء لهم (ص ٢٢) ؛ وأن يتم هذا كله على الصعيد البائى  
بموازاة الانتقال من القصة الخارجى إلى القصة الداخلى .  
فالرواية تحقق هذا الناظر الشائق بين بنائها وموضوعها من  
ناحية ، وبينه وبين ألية الواقع الخارجى من ناحية أخرى .  
فالانتقال من الخارج إلى الداخل ، من المفتوح إلى المعلق هو  
أقصى أشكال القهر فى عالم لا يتم فيه التحقق إلا بالانفتاح على  
الفضاء وعلى الآخرين . ومن هنا فإن النص يكشف لنا ، من  
خلال بنائه المبنى أساساً ، كيف تنطوى الأحداث التى تدور فى  
ظاهرها بسيطة وعادية ، على أقصى درجات القهر ؛ وكيف أن  
التحول الذى انتهى باستيلاء تاجر انداوجن لشيطان على الملقى  
ما كان له أن يتم دون مقبة الأحداث التى توافقت معه - فجدية  
الداخل /الخارج ، والرواية /الواقع هى وجه أساسى من وجوه  
جدلية المعلق /المفتوح .

#### (٤) المكان بؤرة للنص وللعالم :

لاحظنا أن جدلية المفتوح /المعلق المكينة لا تنطوى بحسب

لكى أهم ما ارتبط به ضياعها على صعيد الجدليات المكينة  
الدنية لبعض ، ولتركيبته العمية ؛ هو ابتناق هذه المجموعة من  
مسئولوجات الصباغ والعزلة فى النص . فما إن نأكد لنا ،  
وبشخصيات المهمة فى الرواية ، أن الملقى صانع لا محالة ، وأن  
موضوع الملقى يكاد أن يكون انتهى ؛ (ص ٥٤) ، حتى تظهر  
لأول مرة فى أفق الرواية المسئولوجات التى تشير إلى الانتقال من  
الخارج (القصة الخارجى) إلى الداخل . يظهر أولاً منولوج  
يوسف اسحار (ص ٦٩) ثم (ص ١٢٦) ، ويليهِ منولوج عبد الله  
(ص ٩٥) ثم (ص ١١٢) ثم (ص ١٢٢) ، وأخيراً منولوجا  
لشيخ حنى (ص ١٢٤) والجوارش عبد الحميد (ص  
١٣٤) (٢١) . ليس صدفة أن تتواءمت الانتقال من القصة  
إلى القصة الداخلى الداخل عقب التأكد من  
نهاية الملقى . وليس صدفة أيضاً أن يكون لكل من الشخصيات  
لأربع الأساسية : يوسف وعبد الله والأمير والعم عمران  
منولوجان . وليست صدفة أخيراً ، أن تقدم مأساة صباغ الملقى  
وسط ملهاتين : أولاهما ، ملهات الإيقاع بسليمان الصغير فى  
أحواله ومقتله ساحر يجمع فى الواقع مأساة صباغ روحته  
روابع وثانيتها ، ملهات مكبر الصوت المفتوح التى تتعرض من  
حلالها وجهاً آخر من وجوه جدلية المفتوح /المعلق .

فمكبر الصوت الذى ترك مفتوحاً بعد انتهاء مراسم التلاوة  
فى معرى العم مجاهد ؛ بسبب انشغال كل من فاروق وشوقى فى  
مكينة الإيقاع بسليمان الصغير ، والصحك عليه ، استطاع أن  
ينقل لنا ، وجميع من فى الحق ، كل مدار فى الحجرة المعلقة فى  
بيت الأسطى قدرى من حوار خاص ؛ فقد تحول فجأة هذا  
الحوار الخاص المعلق ، إلى حوار عام مفتوح ومداع على الجميع  
عبر مكبر الصوت (ص ١١٢) . ونحويل الخاص إلى عام  
لا يسهم فحسب فى تطوير الحدث (راجع مثلاً تأثيره على الهرم  
الكبير وما جرى له ص ١٣٨ - ١٣٩) ، ولكنه يوسع أفق جدلية  
المفتوح /المعلق ، ويزودنا بمجموعة من المعلومات المهمة ، التى  
نعرف منها أن بناء الملقى جزء من التاريخ السرى لهذا الحق  
العتيق (ص ١١٣) ؛ ولذلك ، فليس غريباً أن يكون ضياعها  
صباحاً للتاريخ .

ومن تباديات جدلية المفتوح /المعلق المهمة ، فى هذا النص ،  
ملك الجدلية الحركية التى تأخذ صيغة إمابة /العالم . وإمابة هنا  
هى الملقى ، والحق ، والمكان الذى يجده النهر ؛ ذلك العملاق  
الرمزى الراس على الحدود ، الذى تمارس فيه طقوس الصيد  
والاعتساف ، ويتم فيه العرق . إنه الحد الماصلى بين إمابة  
والعالم ؛ إذ ينطوى عصوره على الموت . فإنه يظل علينا عبر  
صفحات (الأهرام) التى أولع قاسم أفندى بقراءتها منذ صغره ،  
والتي يقرأ على رواد الملقى منها هذا الخبر الذى يهمهم جميعاً :  
وإن السائح الإيطالى دافيد موسى قد عاد من إيطاليا وتقدم إلى

الرواية ومن قصير مسييا ولكنه يحتل الجزء الأكبر من حيز الرواية وصفحات النص . أما الماضى فإنه مقدم دائما عبر أسنوب التلخيص السردى ، أو خلال ذكريات الشخصيات ، أو أثناء الإشارات العابرة إلى جريئات الأحداث . وهناك في الواقع أكثر من ماضى ، غير أن الماضى الوحيد الخدير بالذكر والذي يحظى باهتمام النص وشخصياته معا هو الماضى المتعلق بالمكان : فإلى ماضى قبله ملفى ، منسى ، لا أهمية له . إننا نعرف ماضى المكان حتى سنة ١٧٨٩ سنة الحملة الفرنسية على مصر التي يقول لنا قوس الرواية الجليل العالى « انتهت معركة الأهرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ولكنه لا يقول لنا إن معركة جديدة قد بدأت منذ ذلك التاريخ بالضبط . معركة تقول لنا الرواية إن قصوها لم تنته بعد <sup>١</sup>

إننا نعرف ماضى المكان حتى ذلك التاريخ البعيد ، ولكنه لا يعرف ماضى الكثير من الشخصيات خارجه . فنعلم صبحي مثلا لم يوجد إلا عندما جاء إلى إصباية ، وكل وجود له قبل هذا الصدم عدم أو هو كعدم . وكذلك سيد طيب خلاق ، يعرف أنه جاء مع أمه من شبير الحصنة غربية ، ولكنه لا يعرف عن ماضيه فيها أى شيء على الإطلاق ، وكأنه خلق خفقا جديدا يوم جاء إلى إصباية ، وبدأ العمل في دكان الأسطى بدوى الخلاق بها . بل إن كل ما نعرفه من ماضى الشخصيات يوشك في مستوى من المستويات أن يكون جزءا من وعينا بماضى المكان وتعرفنا ملامحه ؟ فالرمن عنصر روائى مسحر لبؤرة قسومات المكان ، وكذلك بقية عناصر البناء الروائى في هذا النص .

فالمكان في هذا النص يوشك أن يكون هو الشخصية الأساسية فيه ؟ له ملامحه الخارجية من شوارع وحوار ونهر وميدان الخ . بل إن معظم قسومات المكان كشوارعه وحواريه لا تدعى في النص باسم شارع أو حارة وإنما في الغالب باسمها وحده وكأنها شخصيات أليفة معروفة ، نسمع عن « التفاه فطر البدى مع فضل عثمان » (ص ١٨) ، دون أن يشار إلى أن هذين اسمى شارعين لا شخصيين . ونسمع عن حارة توكل وحارة حوا وحارة أمير الجيوش وشارع السوق وكأننا نتعرف شخصيات حيمة وأليفة

وللمكان أيضا ملامحه النفسية التي يجسدها لنا تاريخه ونواذره وطبيعة ما يمر به من أحداث وتغيرات وعلاقاته بالآخرين : بناسه . إنه يحيط يوسف بن محمد أمضى الحمار ، ويقهر الأمير عوصى الله ، ويعطى فاطمة قدرتها على التحقق والسيطرة بجماها وأنوثتها على شباب ذكوره . إنه يمنح الحرم ويحمى الشيخ حسن ويجهز على العم مجاهد ويرفق عبد الله القهوجى بالعمل ويسخر من الأسطى قسدى الإنجليزى ويسمح للمعلم صبحي : تلك الطاقة الحيوية المدمرة ، بالعم والامتداد كما

عن جدلية الحضور/ الغياب الرمائية ، وإنما أيضا على جدلية الرواية/ الواقع ، وعلى محور المعنى أو الحدث الرئيسى في النص ، وهو تدمير المفهى وتحويله إلى موتل للحراف والدواجن : إلى مذبح دم ، وليس هذا بغريب لأن المكان في هذا النص يحتل مكانا محوريا على درجة كبيرة من الأهمية . وقد اكتشف أحد نقد هذه الرواية أهمية المكان فيها وقال : « مالك الخرين رواية عن المكان (إصباية) ، أو رواية عن بشر لا يتحدون إلا في مكانهم » فيصبح المكان هو البداية والنهاية . وهذا فإن الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان ، وتدخل في الطوارئ الرطبة ، ونصف الجدران ، وقرص الأبية ، تفعل كل ديث باهتمام وبعناية ، ثم لا تلبث أن تصف السلسل انلا متهى للحركة اليومية ، التي تتم فوق هذا المكان ، مسدسل يشمل كل أشكال الحركة : من العارض اليومى والبسيط والنافل ، حتى تكاد الرواية أن تكون سردا أميا للحياة اليومية في (إصباية) ، لولا هذه الذاكرة التي تحاول همسا أن تربط الحاضر بالماضى ، وأن تثنى أن الزمن الذى تتم فيه الرواية هو زمن مركب ، تحتلط فيه الحياة اليومية بذاكرة مرهقة تعيد بناء الحياة اليومية كما تشهى . (مالك الحزين) رواية تعثر على الهوية في المكان ، وتجد المعنى في المعاش ، بل تكشف الهوية والمعنى في هذا البحث الدبوب من التفاصيل والحركات والزوايا والأصوات والروائح ، حتى يصبح المكان هو الملجأ والملاذ ، إن لم يصبح هو الأداة التي تناهض الموت ، وتتحدى سبل الزمن الذى يكسر الملامح ويقوض الأمكنة . ويانتهى الأمكنة يتوارى الكثير من الذكريات والأفكار ، أى ينتهى جزء من شخصية الإنسان <sup>(٢٣)</sup> .

وبالرغم من اكتشافه المهم هذا فإنه - أى فيصل دراج - يشكو من أن الرواية تراكم للأحداث اليومية البسيطة التي ليس لها مركز أو بؤرة <sup>(٢٤)</sup> . أليس المكان معه مركزا وبؤرة ؟ أليس هو مانع الهوية ومسبب المعنى على الشخصيات والأحداث ؟ أليس هو أداة التي تناهض الموت وتتحدى سبل الزمن ؟ إن المكان في (مالك الحزين) هو بؤرة النص وبؤرة اعالم الروائى ولعالم الإنسان معا . إنه المركز الذى تتوجه إليه كل الأدوات البائية في النص ، والذي يبلور معناه ولامحه كل شخصياته الإنسانية . فإذا تأمنا موضوع الزمن في هذا النص مثلا ، فإننا سنجد أن هنا زمنين أساسيين : الحاضر والماضى ؛ فالحاضر هو زمن الحبكة ، هذا اليوم الذى تدور فيه الرواية من شهر يناير عام ١٩٧٧ ، وهو زمن يدور معظمه في المكان وحواله . صحيح أن هناك اهتماما بما يدور في هذا الحاضر حارجه ، ولكنه مقصور على تأثير هذا الخارج على المكان وعلاقته به . فالحاضر يريد أن يقدم لنا صورة للحياة في المكان ، أو بالأحرى لحياة المكان : إيقاع هذه الحياة وهمومها وانعاشاتها ؛ تعامل عالم هذا المكان مع الموت ومع الحياة . والحاضر في هذه

يسمع الجسم السليم للسرطان بالنمو فيه : « إنه يتقدم ويتشر مثل السرطان داخل الخارة » (ص ٣٤) .

فلماذا هنا ليس مجرد موقع للأحداث أو موضع للأفراد أو مجموعة من الافتراضات التي تحيلنا إلى نفس الظاهر المكاني الزماني . . . فقد يحتل المكان دوراً بارزاً في النص لو يشغل حيزاً ثانوياً فيه ، وقد يكون حركياً فعالاً أو ثابتاً سكوبياً ، وقد يكون متناسقاً أو غير متناسق ، واضح للامح أو غامض القسمة ، مقدم بشكل منتظم . أو بشكل عفوي غير مرتب . تتأثر جزئياته عبر فضاء النص » (٢٥) ، ولكن المكان في (مالك الحزين) يتجاوز هذا كله ليصبح هو البؤرة الأساسية للنص وللعالَم معاً . وكأى بؤرة ، فإنه يرتبط بعلاقات كثيرة مع المحيط ، ومن هنا نجد أن المكان ليس معزولاً عن الواقع الخارجي ، فهناك علاقات أساسية بينه وبين هذا الواقع ؛ هناك علاقته بالمناطق القريبة منه أولاً : بالزمالك حيث يذهب العم عمران ويوسف النجار في جولتهما الطويلة جيتا يعم بينهما الصعاء ، وهناك علاقة أبائه بدور السينما الموحدة خارجه ، وبالظواهر التي جاءت إليه من الصعاء الأخرى للنهر ، لكنها كلها علاقات هامشية سطحية ، أما علاقته الحميمة بمناطقه نفسها . ولهذا تقرر فاطمة ألا تذهب مع يوسف إلى شقة مجيد ، لأن « فكرت وعرفت أنها لو ذهبت معه إلى شقة صديقه فسوف يمكنه أن ينام معها حتى تعرف ويشت لها معه ثم يتركها . لقد فكرت وهي في الأتوبيس عندما تصورت نفسها تخلع ملابسها في مكان لا تعرفه وتعافت لأنها لم تخلع ملابسها بعيداً عن إمبابه أبداً » (ص ١٠٤ ، ١٠٥) .

إن فاطمة التي تمرى دون حياة (ص ١٠٥) تخاف مجرد التفكير في أن تخلع ملابسها بعيداً عن إمبابه ، حتى لو كان ذلك من أجل يوسف الذي تحبه . إن العري في المكان تحقق ، أما لعري خارجه فهو العار وضياح علاقة يوسف بها معاً . فالمكان هنا هو الذي يحدد سلوك الشخصية وانجهااتها ومواقفها ، وهو لدى بصوغ وعيها . ويوسف النجار أيضاً يعي أنه لو أخذ فاطمة إلى مكان آخر ، أو بالأحرى لو قسم علاقتهما بهذا المكان الذي تحس فيه بسطوتها الأثوية على ذكوره ، لاستطاع أن يتغلب على عجزه معها (ص ٥٢) . فالمكان هنا يقوم بالدور الأول في تحديد مواقف الشخصيات كما هي الحال في الحكايات الشعبية وليس العكس ، كما هي الحال في الرواية التقليدية . وفقى أعمال بعض كتاب مثل ستيدال وديكنز وتولستوي نمو بعض المرفق المحددة وتشتق من الطبيعة الخاصة لبعض الشخصيات . وهذا هو عكس الاتجاه الذي تصوره الحكايات الشعبية حيث يتحدد سلوك الشخصية بناء على المكان للمعبر الذي نجد نفسها فيه » (٢٦) . وانتهاء أسلوب تعامل (مالك الحزين) مع المكان إلى عالم الحكايات الشعبية يعمق من ملامح

حدثاتها : ليس فقط لأن استلهاهم أساليب التصوير التراثية ورؤاها من استراتيجيات الحداثة ومن سمات احساسية جديدة كما أشرنا من قبل ، ولكن أيضاً لأن إعلان استطاع أن يصغى على هذه السمة طابعاً جديداً وأن يوسع أفقها ، في الوقت نفسه الذي يوسع بها أفق عمله الروائي .

ولأن المكان هو الذي يحدد سلوك الشخصية فإن يوسف النجار لا ينجح في أن ينام مع فاطمة برغم اشتهاه به ، لأن المكان نفسه يحرم عليه هذه العلاقة الحرام . إن سطوة المكان تتعدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيراتها وفعاليتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات . فمن نعرف أن يوسف لا يعاني من أى عجز جسدي ، ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يتعدى أعراف المكان وقبمه المتحكمة . إن للمكان في هذه الرواية حضوراً وسطوة معاً ، وله أيضاً وصوحيه الشديد ، بالرغم من أننا لو حاولنا أن نعرل الجمل أو السطور التي يكرسها النص لوصف المكان لوجدنا أنها قليلة للغاية ، بل نؤكد أن تكون معدومة ، ومع ذلك فإننا ما إن ننتهي من قراءة الرواية حتى نكون قد تعرفنا المكان بشكل واضح ، بشوارعه وحواريه وميدانه وعلاماته الأساسية ، وحتى تكون جغرافيته قد أصبحت اليقظة لنا وعلاقات مساحته ورواسبه محددة ومرئية .

فالمكان في هذه الرواية مأخوذ وكأنه قضية مسلمة . وصفه واقعاً حياً لا يحتاج حتى إلى وصف كالبشر تماماً في هذا النص ، لا يحتاجون هم الآخرون إلى وصف . فنحن لا نقرأ أى وصف للمكان ولا للشخصيات ولكننا نتعرفهما معاً من خلال تفاهيهما ووجودهما وحركتهما معاً ، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته من حركة الشخصيات فيه ؛ من خلال أسلوب خط السير وليس أسلوب المشهد ؛ ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب ؛ فالمكان ليس موصوفاً أو حتى مقدما من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى من وجهة نظر الكاتب ؛ وإنما تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به ، ومن خلال التعامل معه بوصفه بشية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، إن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية . فالصورة الوصفية تهدف إلى تثبيت لحظة من لحظات الزمن ، وإبراهيم إعلان هنا مشغول أساساً بحركة الزمن في المكان ؛ بهجولية الأمد والحيز . ومن هنا فإنه لا يلجأ إلى الوصف إلا عندما يخرج من المكان ويقامر بإحدى شخصياته في أصقاع جديدة خارجه ، عند ذلك يحتاج الأمر إلى وصف المكان العريب بشيء من الإسهاب والدقة ؛ هذا ما نجده في تعامله مع شارع ٢٦ يوليو ووصف مكان لقاء يوسف وفاطمة عند دار القصاء العالي ؛ وكذلك وصف شارع الجبلية والزمالك عند ذهاب يوسف إليهما مع العم عمران . أما إذا عدنا إلى إمبابه فإننا لا نحتاج إلى أى وصف ،

بالشر من جهة وبغيرها من شخصيات الرواية كنفليده من جهة أخرى ، هو الذي يقع بقارىء هذه الرواية أو ساقدتها في أسوأ سوء الفهم . وحتى يمكنه أن يتجنب شراء هذه الأنشطة عنه ألا يبرع هذه الشخصيات من بنية عناصر النص التي تتحدث الشخصيات بها وفيها ؛ فأن محاولته لسرع لشخصيات من سياقاتها ، ومناقشتها على أنها شخصيات إنسانية حقيقية ، والمطالبة بمعرفة تفاصيل عملها ومدى شهرتها . الخ ، ليست إلا أحد الأعيال الشائعة في فهم طبيعة الأدب . صحيح أن الشخصية ، برغم نصيتها ، ليست نصاً ، وأن لها القدرة ، كالفنعة نفسها ، على الانفصال عن مادة النص التي تحدثت بها وفيها ومما معها ، لكن عرّفها عن دورها في النص ومكانها فيه يؤدي إلى إسقاط جزء كبير من خصوصيتها وإلى التمهيد لمحاكمتها وفق قواعد مستقلة منصوص عريضة عنها ، ومواضع أدبية قد تكون مناقضة أو حتى معادية لتلك التي يهوى عليها النص . ومن هنا يحاول انتقد احديث أن يركز على أنساق العلاقات الشخصية المتداولة وعلى بقى المواضع التي تحلل المرء ، والتي تجعله مجرد قصص تلتنى فيه لقوى والأحداث ، وليس جوهر متفرد . ويؤدي هذا التركيز إلى رفض المفهوم السائد عن الشخص في برديه<sup>(٢٩)</sup>

وأن تاول لعالم الشخصيات في (مالك الحزين) لابد أن يبدأ برفض المفهوم السائد أو القديم عن الشخصية الروائية . إبراهيم أصلان لا يقدم لنا شخصيات تقليدية في هذه الرواية ، ولذلك فإنه من العث أن يطالبه بتركيز الأصواء على الشخصيات الأساسية . ولكنه يقدم لنا شخصيات من نوع جديد ، شخصيات تنف في المساحة الفاصلة بين كونها عنصر انداع للحدث actant في النص أو كونها مجرد جزء من مادة انطباع الرسمى أو الواقعي nem. ، هياكل لفعية تطالبها بعدد كبير من التفاعلية كقراء لاستكمال بقية ملاحظاتها لأنها رواية من روايات الكتابة لا القراءة . وتنهى علاقات هذه الشخصيات بعضها ببعض وبالمكان والأحداث هل ما يمكن تسميته بساء المشاعر ، بوصف هذا الساء هو المناخ البنائي المهم لحام النص ؛ ذلك لأن العلاقات في (مالك الحزين) - كما في كثير من أقاصيص أصلان - لا تعتمد على البية الواقعية التفصيلية ، وإنما على ومضات من مواجهات تهدف إلى تحديد مشاعر أطراف هذه المواجهات من بعضهم البعض ، وعن الموقف موضوع المواجهة في آن ؛ مواجهات قادرة ، لثراء المشاعر الفاعلة فيها ، على رسم الجوّ النصي والواقعي بلخيّاز ، وصريبات حادة ، دالة ، موحية .

فالرواية ، بوصفها نصاً حديثاً ، لا تهتم بالشخصيات ، أو بدورها في واقع لم يعد يعاً كثيراً بالفرديّة برغم اعتماده على رؤاها ؛ ومن هنا يحتج منها الوصف الجسمى أو النفسى للشخصية ، بل

بل نواجه بحركة البشر في المكان ؛ ذلك لأن المكان يقدم لنا من خلال حركة الشخصيات فيه وليس من خلال المشاهد الثابتة للذات frames . ولابد من أن تقوم بمجهود يعادل إيقاف الفيلم و النظر إلى صوره الثابتة واحدة وراء الأخرى إذا ما أردنا الحصول على صورة ثابتة للمكان ؛ لأن ربط كل صورة بالأخرى هو الذي يولد هذه الحركة ؛ إنها الحركة الناشئة عن جدلية العلاقات بين الصور والحزنيات وماحليتها . ولأن طبيعة المكان طبيعة حركية ، كما أنه هو المحور الأساسي في هذا النص ، فإن الطبيعة التزامنية هي التي غلبت على النص : أي أن النص يقدم لنا أحداثاً تدور في وقت واحد ولكن في أماكن مختلفة . وتزامن الأحداث هذا يحقق ، في جانب من جوانبه ، حيوية المكان ، ويؤكد لنا أن كل أجزائه تمر بالحياة في وقت واحد ؛ لأن المكان كما ذكرنا كائن حتى وحيوي في هذا العمل ، وهو يجسد بكل ما يعيش فوقه وما يلور فيه رؤى النص وقضايا وجدليات علاقاته المتعددة وطبيعة شخصياته في آن .

#### (٥) الشخصيات وخريطة العلاقات

إذا انتقلنا إلى دراسة طبيعة الشخصيات في هذا النص وتعرف خريطة علاقات بعضها ببعض الآخر من ناحية وبالمكان من ناحية أخرى ، نجد أن شخصيات هذه الرواية قد أثرت بعض سوء انهم والمشاكل لدى من حاولوا التعامل معها من خلال منظور اخدقة الروائية التقليدية ؛ إذ يلاحظ حسون عيد في مطالعته السريعة عن الرواية أن «عالية الشخصيات التي حازت التسعير ، كان يتم تقديمها دون تمهيد مسرح الأحداث لظهورها . حيث نفاجاً يذكر شخصيات يعرفها المزلّف جيداً ، لكن ليس لدى القارىء أية فكرة عنهم . نفاجاً بعد عدد من الأسطر أو الصفحات بظهور مهنة بعضهم بصورة عموية»<sup>(٣٠)</sup> . وينطبق من هذه الملاحظة إلى التطوع بكتابة مخطط نصي بديل وفق مواضع الخدقة التقليدية عندما يقرر بكل وقار أنه «كان الأجدى تركيز الأصواء على الشخصيات الأساسية في الرواية - وهي حولي خمس عشرة شخصية - حتى لا يتوه القارىء في حصم هذا انكم امائل من الشخصيات . . حتى يوسف المجر ، وهو أحد المفاور الأساسية التي يقوم عليها سياق الرواية ، لم نعرف مهنته أبداً ، رغم أن إجازته من عمله هي يوم الخميس . كما لم يتم تعريفنا به ككاتب بشكل واضح . وهل له أعمال أدبية أم لا ؟ وما مدى شهرته ؟ ولا شك أن استكمال هذه الأبعاد كان سيساعد على تجسيم هذه الشخصية»<sup>(٣١)</sup> .

ومن الدية للاحظ أن التعامل مع الشخصيات بمعزل عن دورها في تجسيد صورة المكان وملاحمه ، ومحاولة فهمها وفق مفهوم النظريات القائمة على المحاكاة والتي تربط الشخصيات



والجاويش عبد الحميد والمعلم رمضان وهاروق وشوقي وجابر القال ، وهناك أيضا المعلم عطية صاحب المقيى ومجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، ثم ثلاث شخصيات متميزة بين شخصيات الداخل هذه بأنها قد مستها عصا الخارج السحرية فمست شخصياتها أو تركت بها آثارا لا تمحى ، هي شخصيات الأسطى قنرى الإنجليزى وقاسم أفندى - الذى طرده أبوه من البيت صغيرا - والمهرم بائع الخشيش الذى يعيب وراء القضبان عدة مرات ثم يعود وقد ترك الخارج عليه ميسمه فيصبح وكأنه من قوى الخارج فى الداخل .

ولا ينقسم الداخل إلى هذه الأقسام الثلاثة من قوى الداخل الأساسية أو الأصيلة ، وقواه الثانوية أو الهامشية ، ومن شوهتهم مياهم الخارج الدامغة فحسب ؛ ولكنه ينقسم أيضا إلى عائلين : عالم الرجال الذى تحدثنا عنه ، ثم عالم النساء الذى تمثله فاطمة ونور ( زوجة الشيخ حسى ) ولواظظ ( زوجة سيد طلب الحلاق ) وفتحية ( زوجة الأسطى عبده وحنيفة الهرم ) وكرمة ( زوجة الجاويش عبد الحميد ) وروايح ( زوجة سليمان الصغير ) بالإضافة إلى الأمهات : أم شربات وأم عبده وأم شوقى وأم فاروق وأم رويح وغيرهن من الشخصيات الثانوية كحلاوة بالعة البرتقال وحسنة بالعة الجرائد وفتحية وسيدة أختى فاطمة وغيرهن . وباستثناء سيد طلب الذى يعد فى الواقع من شخصيات الداخل برغم قدومه من الخارج ، ويوسف النجار ذى الوضع الخاص على خريطة العلاقات ، نجد أن نساء الرواية لا يعقدن أية علاقات إلا مع شخصيات الداخل ؛ إثنين نساء رجال الداخل وحده ، ولا نعرف شيئا عن نساء القوتين الأخرين . فكنساء - برغم وقوفهن فى مستوى من المستويات فى مركز مناضف لذلك الذى يحتله الرجال : البيت فى مقابل الشارع - يعتبرن جزءا أساسيا من أجزاء عالم الداخل . إثنين داخل عالم الداخل بينما الرجال خارج هذا العالم ؛ ولذلك فهن أكثر التصاقا بالمكان وإحلاصا له وارتباطا به . إثنين محوره ومركزه ، ولذلك كانت علاقاتهن الأساسية مع رجال الداخل وحدهم ، وكانت علاقات رجال الخارج بهن معدومة ؛ وحتى علاقاتهن برجال الخارج فى الداخل ، أو بمن شوهم الخارج تؤشك أن تكون معدومة أيضا .

إذا انتقلنا إلى القوة الثانية : الخارج فى الداخل ، سجد أنها تتمثل فى هؤلاء القادمين من الخارج ، واسذين استطاعوا أن يجدوا لأنفسهم مكانا على خريطة المكان الجغرافية ، برهم تناقصهم معه . وتكاملت شخصيات هذه المجموعة فى حدة تناقصها مع عالم الداخل ؛ هناك المعلم حسنى فى طرف وسيد طلب الحلاق فى أقصى الطرف الآخر ؛ كل منهما جاء إلى المكان واقدا فقدم له المكان الخير والتحقق والاستقرار . ولكن يسب حسنى يريد أن يهدم المكان وأن يشوّهه ويتسلخ فى ذلك بقوى الخارج ، نجد أن سيد طلب قد اندمج فى قوى الداخل حتى أصبح واحدا من أبنائها . وبين هذين اسميين يقف صبيان

يمكن أن تعرف فيها أيضا موت الشخصية الروائية بمعناها لتقليدى . فليست هناك شخصيات محورية ، أو شخصيات متكلمة نعرف عالمها الداخل أو الخارجى كلية . هناك بالطبع شخصيات أكثر وصوحا من الأخرى . وهناك شخصيات هي مجرد أسماء ترد مرة أو مرتين فى الرواية كلها ، وأخرى لا تعرف حتى أسماءها وإنما يشار إليها كجماعة أو كائنة التى تعمل بالتدريب فى ندى الحرية وتأتى لتلعب الدومينو بالفرد التى تكسبها (ص ١٧) . لكن فى هذا النص نتعامل مع الشخصيات جميعا على أنها جزء حتى من شخصية المكان . مجموع تملأ المكان كالمكان القديمة أو الدارسة وكالشوارع وبقيّة الملامح التى تعطى هذا المكان شخصيته . فالمكان كما ذكرنا هو الشخصية الأساسية إن أردت لسحب عن شخصية فى هذا العمل . ولأنه شخصية إنسانية فإننا نعرف فيه بعض الملامح الإنسانية من خلال هذه الشخصيات الكثيرة - التى تجاوزت المئة - التى يجمعها ويأويها ؛ فهو كنها ومثلها وعالمها ووجودها معه ؛ هو تاريخها الذى لا تاريخ لها بدونه . فهؤلاء الذين قدموا إليه كصبيحى لا وجود لتاريخهم قبل ومودهم إليه وتدميرهم له . وهذا طبيعى ؛ لأن جدلية المفتوح / المغلق ، الداخل / الخارج تحمل كل ما وراء المكان وملاذاه فيه يتمنى إلى عالم المغلق ، والانغلاق يسقط التاريخية ، أمل الانفتاح فيحتوى بها ويحملها جزءا أساسيا من مكونات وجوده .

والقادمون من الخارج دائما كانوا يرتبطون بالمكان الشير أو اللهو أو العيث . بدءا من القوس الذى يرصد قدومهم ، والذى هدم مع موحتهم الثانية ، حتى هذا الواحد الجديد الذى تعلن الصحف من مقدمه وعن رغبته فى انتزاع الأرض من أصحابها ، مروراً بالملك الذى كان يجتبه للهو ، والمخولجات الذين حولوا قطعة منه إلى خزانة كبيرة ، حتى صبحى الذى يريد هدم بيوته ، وعساكر الأمن المركزى الذين يهجمون عليه بشابلهم المصنعة حديثا فى المعامل الفيدرالية بالولايات المتحدة الأمريكية (ص ١٤٤) . والعلاقة بين الشخصيات القادمة من الخارج وشخصيات الداخل تشكل المحور الأول فى خريطة علاقات لشخصيات بالرواية ؛ وهو المحور الذى يضم شخصيات النص بشكل واضح وصارم ، إلى حد ما ، إلى قسمين رئيسيين ، ونكر تنفى شخصية واحدة تقف فى معتوق هذا المحور ، هي شخصية يوسف وتتنازعها عمليات الشد والحشد ولتؤثر الفاعلة فيه .

الداخل ————— يوسف ————— الخارج

ونتعرف بوضوح ثلاث قوى فاعلة فى هذا المحور : لولاها الداخل ، وثانيتها الخارج فى الداخل ، وثالثتها الخارج . وفى قوة من هذه القوى الثلاث مجموعة أساسية من الشخصيات وأخرى ثانوية . فإذا ما بدأنا بالداخل ستجد أنسا يلزاه العم عمران وعبد الله الفهوجى والأمير حوص الله والشيخ حسى



لخارجيين لكل قوة والطرف الخارجى للماتل لما فى القوة المجاورة  
توشك أن تكون صنيعة للعاية ، ومن هناك كان اندغام هذه  
لقوى وتداخلها وتراكبها معا . وإذا ما حاولنا أن نرسم صورة  
لهذه القوى الثلاث سجد أننا بإزاء الشكل السابق .

وحتى نتصح لنا طيعة شبكة العلاقات المعقدة بين هذه القوى  
علب أن يعرف أن السهم ذا الاتجاهين يشير إلى وجود علاقة  
جدلية حركية ، وأن السهم ذا الاتجاه الواحد يشير إلى علاقة  
انقسامية ، أما الخط المتقطع فإنه يشير إلى علاقة تشابه أو تماثل  
وتنور العلاقات بين هذه القوى عبر هذه الشبكة المعقدة من  
علاقات التناقص والتماثل دون أن يبدو على سطح الرواية أن  
هناك أى علاقات معقدة على الإطلاق . . بل دون أن يبدو  
للمعبر أن ثمة علاقات أو حتى شخصيات مبلورة فى هذه  
لرواية ؛ لأن ظهور المكان كبطل قد صاحبه لا موت الشخصية  
التقليدية محسب وإنما موت البطل العردي وظهور البطل  
الحماسي : هذه الجماهير العريضة التى كدست منها الرواية بين  
صحتها بقدر ما فى طاقة عمل فنى على تكديس الشخصيات  
وريادة : هذه الجماهير العريضة بحيرها وشرها هى شخصية  
أروية أساسية إذا كان علينا أن نبحت لها عن بطل .

وإذا ما أخذنا هذه الجماهير أفراداً سلجده أنهم أفراد لمحتلون  
محاصرون بملت الرمن من بين أصابعهم ، ينومهم ، يفهرهم ،  
يجهر على مآذرائهم الفردية للتحقق ، أو بالأحرى يدفعهم إلى  
الاتصاق معا فى مناسبة كمناسبة العزاء فى العم مجاهد التى  
تحولت من حلال لعبة مكبر الصوت فى النهاية ، ومن خلال لعبة  
فاروق وشوقى عند استجاره فى البداية إلى عزاء للذات ، ونعر  
بصحبة الآخرين وتذاكر للتواريخ القديمة والحكايات القديمة ،  
إلى فرصة لرأب صدوع التفتت ولتوثيق عرى العلاقات من  
جديد ، لأن الالتصاق بالآخرين والتماثل معا هو المهرب  
والمصير . ومن هنا فليس غريباً أن هذه الشخصيات العائمة  
اللامبالية المفتة المقهورة لا تتحول إلى شخصيات فاعلة إلا عندما  
تندمج معا ، وتتحول إلى كل واحد متماثل قادر على نسيان  
اهوم الفردية ، على السيطرة على الرمن وفهره وفرض إرادتهم  
عليه . فى هذه اللحظة فقط ، لحظة المواجهة الأخيرة مع القوات  
الراحمة على المكان ، يبدو أن الجميع قد شفوا من الداء الربيل  
الذى يعانون منه ، داء التفتت واللامبالاة وهذان الذاكرة  
التاريخية ، وأهم قد اكتشفوا فجأة ، كالكشاف عبد الله  
انقهرحى المرير المتأخر والمروع ، بأن للحيلة معنى وقيمة ، وأن  
لكل الأحداث والأشياء التى انسربت من بين الأصابع معنى  
ودلالة وأثراً وفاعلية على الشخصية .

## (٦) العنوان والمنظور واستراتيجيات التسمية :

وحتى نستكمل تعرف مختلف أبعاد خريطة العلاقات الشائقة

والمشاركة فى هذه الرواية ، علينا أن نتناول مجموعة القضايا  
الأخرى المتعلقة بالصوت ومنظور الرؤية والسمعة وكل الأدوات  
البنائية المبلورة لإيديولوجية النص والصناعة لرؤاه والكاشفة  
لحركية علاقات شخصياته وفاعليتها فى المكان . ومن البداية  
سنجد أن هناك موضوعين أساسيين يتعقبان هذه القضايا ، هما  
العنوان واستراتيجيات التسمية . وإذا كان العنوان قد وجه إلى  
طبيعة التدخل الذى علينا أن ندلف إلى عالم النص من خلاله ،  
فإنه يظل من المسائل المحيرة فى هذا النص . ففى علاقة العنوان  
بقية أجزاء النص ؟ وبالصعب بلنا لا نتوقع فى رواية حديثة من  
هذا الطراز أن يكون العنوان تلخيصاً كـ « النص والكلاّب »  
أو تبسيطياً كـ « بداية ونهاية » ، أو مرهبا واضحا كـ « أولاد  
حارتنا » أو « السمان والخريف » . فقد طرح إبراهيم أصلان  
وراء ظهره هذا النوع من العلاقات البسيطة عندما طرح عن أفق  
النص كل مواضع الخدلة التاريخية . لك مع ذلك نفترض  
وجود علاقة من نوع ما بين العنوان والنص . . فما هذه العلاقة ؟

لقد تعرفنا العلاقة التناصية للعنوان ، والتى تؤكدنا طبيعة  
صياغة العناوين الفرعية لبعض أجزاء الرواية ، لأن كثيراً من  
هذه العناوين لها طبيعة تناصية ، بعضها وثيق العلاقة بعناوين  
النصوص التراثية القديمة أو بالأحرى بمنهجها السحر والسحر  
معا ؛ وبعضها الآخر يريد أن يشير بسخرية أيضا إلى بصوص  
تقع فى دائرة المحرمات النصية مثل « رجوع الشيخ إلى عصاه »  
( ص ١٤٥ ) لكن هناك بعض لأسئلة التى يطرحها علينا  
العنوان : من هو مالك الحرين ؟ أهو يوسف النجار . . هذا  
الصامت العامض المخير ؟ أهو العم عمران الذى لا يقل عنه  
غموضا ، والذى يعرف ست لغات غير العربية والسوية  
( ص ٣٢ ) ويقرأ الجرائد الأجنبية ويدخن الباب ويشرب  
الكونياك برغم شعبيته المفرطة ( ص ١١٩ ) ؟ أهو عبد الله  
الفهوجى ؟ هذا الإنسان ذو القلب الكبير الذى يتوحد بالمكان  
ويصبح غيابه عنه هو والموت سواء . أم هو الشيخ حسنى صائد  
العميان فى عالم يقود فيه العميان العميان ؟ أم هو هؤلاء جميع ؟  
إنه فى الواقع النص نفسه . ليس فقط لأن هذا هو عنوانه ، ولكن  
أيضا لأنه يقعد على المدران ويرقب بحرن كل ما يدور . إنه  
النص . الأدب الملىء بهذا الشجن الرقيق وهذا الإحساس  
العريب والعميق بالحرن . إنه محاولة بشعث العالم مكاب وإقامة  
الأواصر معه .

إنه النص نفسه لأن ( مالك الحرين ) هو الرائي الصامت  
الذى يملؤه انقباض الماء بالحرن والأسى ، ولأن منظور الرؤية فى  
هذا العمل ليس هو منظور أى من شخصياته وإنما هو منظور  
النص نفسه ؛ فقد يكون منظور الرؤية فى النص ثابتاً أو متغيراً  
أو متعدداً ، وقد يكون داخليا أو خارجيا ؛ أى أنه قد يرتبط  
بشخصية ما طوال الوقت ، أو يتنقل بين عدد من الشخصيات ،  
أو يتعصل عليها جميعا ليقدّم لنا صورة بانورامية أو متوافقة لأشياء

التحدى لسطوته ، أو نسب الرواية بالشخصية أحيانا كما هي الحال مع رمضان الذي يشار إليه باسم العطارى وأحيانا العطارى الخافى - وخاصة بعد أن توقف عن العمل وأخذ بصرف ثمين الدقيق والسكر بترخيص الذكاء ثم يبيعه في السوق السوداء ويعيش من ثلثي السعر ( ص ٥٩ ) - وهذه من طواهر السبعيات المرضية التي أصبحت فيها المتأخرة في السوق السوداء أربح من العمل الشريف

وثمة أسماء تنطوي على حكم قيمي مثل سليمان الصغير بالرغم من أنه ليس صغير السن ، أو الهرم الكبير ، أو تربط الابن بأبيه مثل خليل بن الدسوقي الذي يشار إليه أحيانا بابن الدسوقي وكأنه يكتب كل قيمته من أبيه وليس من ذاته ؛ أو تربط الشخص بعاهته كالشيخ حسنى مع أنه ليس شيخ أو الشيخ جيد أو عبد الله الأعرج أو سيد الأقرع ؛ أو نصفي عليه شيئا من التجميل الأليف مثل العم عمران والعم مجاهد والريس عبد الباسط ، وليس هذا لكبر سنهم فقط ، فقد الله مثلا كبر السن هو الآخر ولكن لا يدعوه أحد بالعم عبد الله ؛ أو تفعل العكس ، فتلتصق بالشخص اسما ينطوي على قدر من التحقير به والاستخفاف بشخصه كما هي الحال مع الأسطى قلربى الإجلبرى ، أو الخواجة باع البيرة مع أنه ليس خواجة .

كل هذه ليست مجرد تسميات للتعرف على الشخصيات فقط بل وكثيرا ما يرى لهذه الشخصيات وتحديد للموقف منها . ومنجد أيضا أن هناك شخصيات أثرت الرواية أن تركهم بلا أسماء ، كشلة العاملين بالتدريب في نادي الجزيرة أو كصبيار المعلم صبحي ؛ لو أن تجردهم من ألقابهم ، كالإشارة إلى دافيد موسى بالسائح الإيطالي ، وليس بالخواجة ، أو حتى باسمه فقط دون جسيته ، إذ نعرف أنه اكتسب الحسية المصرية ، ولكن النص يصر على مصاعمة غربته وعلى تجرده من صفة الخواجة التي قد تنطوي على قدر ضئيل من الاحترام . كما أن تسمية الشخصية الواحدة قد تنمى من موقف إلى آخر ؛ كقاسم أمضى الذي يشار له أحيانا بالظاران ، وأخرى بعم قاسم وثالثة بقاسم أمضى .

وإذا ما تأملنا تغير التسمية منجد أن له دورا مهما في إبراز أبعاد موقعها داخل كل موقف .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة من قضايا المنظور في هذا النص هي التي تتعلق بموقف يوسف الجار في وموقع نصه مع يوسف الجار - كما ذكرنا من قبل - من شخصيات هذا العمل المحيرة ؛ « فهو يبدو مثل العريب في إمبابة مع أنه من 'بائنها' » ( ص ٥٥ ) ويوشك أن يكون مالك الرواية الحزين ، لأنه « بأن ويسترحى على مقعده ويظل صامتا طول الوقت وهو ينظر إلى أى شيء دون أن يقول كلمة واحدة . يمكن يقضى السهرة كلها هكذا » ( ص ٥٥ ) كأن يكون ، وهذا هو الأهم ، صاحب

وأحداث عدة تحدث في أماكن متباعدة في الوقت نفسه (٣٠) وحتى يستطيع النص أن يحقق هذا الاختيار الأخير ، كما هي الحال في ( مالت الحزين ) ، فلا بد أن يكون المنظور شائبا وحارجا ، أى أن يكون منظور النص - لكن إبراهيم أصلان استطاع أن يتجاوز هذا القيد ، فخرج من أسر المنظور الثابت إلى منظور المتغير والمتعدد دون أن يتيح لأى شخصية أن تستأثر بالمنظور ، وإما من خلال استيعاب المنظور الجمعى نفسه داخل إطار منظور النص . هذا هذا المنظور عريضا وثريا ومتعدد الخصائص في الآن نفسه . وحتى يتضح لنا هذا علينا أن نترتب عدد استراتيجيات التسمية بوصفها واحدة من أدوات تحقيق منظور وصياغة الرؤية فيه

ومن لنداية مسجد أب إرء مجموعة متعددة من أصاليب لتسمية أتاحها للنص هذه الوفرة الوفيرة من الشخصيات فهناك الأسماء التي لا تصاحب أية صفة على الإطلاق أو أى لقب ؛ أسماء مجردة تكشف عن موقف حيادى من الشخصيات ، بعضها مزدوج مثل يوسف النجار ، أو الأمير عوض الله ، أو محمد نويثوى محاولة لخلق نوع من المسافة أو نوع من التحييد الذى يمتنع إلى شيء من الألفة ، وبعضها الآخر مفرد الاسم مثل شوقى أو هرووق أو عاطمة أو منصور أو فتحى أو مياص أو أميل ؛ أسماء أليفة كثيرة ، معروفة جيدا ، لا تحتاج إلى اسم آخر أو صفة أو مهمة بالرغم من أن لأصاحبها أسماء أخرى ومنها ؛ لأن أصحابها لا يحتاجون ، لأسباب كثيرة ومتفاوتة ، إلى أية علامة مميزة ؛ فقد حرصوا أنفسهم كما هم أو فرضت العلاقة بهم هذا الإيجار ، وهناك أسماء المهن وهي كثيرة ، تتفاوت فيها المهن في الدرجة . . لا نحتاج في الدرجات الدنيا لأكثر من اسم واحد ثم المهنة ؛ مثل جابر البقال وعبد الله الفهوجى وحسين السمك وعبد الخلق الخانوق وحسنه بائعة الخرائد وحلاوة بائعة البرتقال ورين المراكبي ورغلول بائع السمين . . الخ ؛ أما في الدرجات العليا من المهن فإن الاسم يصبح مزدوجا وفي أحيان كثيرة يسبقه لقب أيضا مثل الدكتور سعيد حامد والأستاذ مجبى نجم المحامى والباشمهندس أحمد حميد المعهد الصناعى ، وحتى الخاويش عبد حميد بائع السجائر ، لكن الدكتور ظاهر والدكتور عبد التواب لصيدليين لأن العلاقة الحميمة بها تعنيها من ضرورة اسم دن .

وهناك الأسماء المسوقة بنف يوحى بشيء من التوقير ؛ إما بسبب الشخصية الدينية مثل الحاج خليل والحاج حنى اللان وحاج محمد موسى والحاج عوض الله والحاج محمود الشامى ، أو بسبب المكانة الاجتماعية والرهبة - لا الاحترام أحيانا كما هي الحال مع صبحي - مثل المعلم عطية والمعلم صبحي والمعلم رمضان ، بالرغم من أنه كان من الممكن نسبة هؤلاء إلى مههم . . وأحيانا ومبست تعبر منظور الرؤية بسقط اللعب ويشار إلى صبحي مثلا باسمه مجردا لا بسبب الألفة وإنما نوعا من

منظور الرؤية فيها ، ليس فقط لأنه من أهم الشخصيات فيها وأعصاها اندراجا تحت أي قسم من أقسامها ، أو لأنه صاحب تلك العلاقة الشائقة المعقدة بفاطمة ، فتاة الحى الجميلة الساحرة ، ولكن أيضا لأنه يكتب داخل النص روايته التي توشك أن تكون نصا موازيا داخل النص الكبير ، ولأنه يفتح أعينا على جدلية مهمة من الجدليات الفاعلة في هذا النص من خلال روايته المكتوبة داخله ، لا جدلية النص داخل النص ، وهي جدلية مهمة لا يمكن التفاوض عنها ، ولكن جدلية ما كتب وما لم يكتب ، وما أراد أن يكتب . هذه الجدلية التي تكشف لنا عن الكثير من أسرار الرواية البائية ، والتي توشك أن تكون محاولة من الكاتب للتعليق على منهجه في الكتابة أو بالأحرى إبراز بعض الأبعاد المهمة فيها . ويمكن تصوير هذه الجدلية على الشكل الآتى :



حيث يظل ما يريد أن يكتبه هو المصدر العميق لذلك التوتر الحد بين ما كتب وما لم يكتب ، ليس في الرواية داخل الرواية ، والتي تقدم لنا ما كتب وما لم يكتب في حالة تجاور وجدل واصحين بصرا لهما لما لم يكتب إبراهيم أصلان رواية مظاهرات ١٩٧٢ ، وإنما كتب رواية (مالك الحزين) ، رواية أصابة التي تدهمها فورة المتهورين وهم يثأرون من هاترينات العرض عام ١٩٧٧ ، ولكن في النص الكبير (مالك الحزين) نفسه ، والذي لا يستخدم فيه مفتاح شقة مجيد في فتح هذه لشقة التي تمثل جرحه من عالم الرغبة المثقة التي يريد فيها يوسف لفاطمة أن تكون شيئا آخر ، بينما تستعصى هي على ألا تكون شيئا آخر غير نفسها ، ولا يحقق يوسف هذه الرغبة الاحتذائية التي يريد فيها أن يكون الآخر النمطي الذي يأخذ الفتيات إلى شقق لعزاب ويقصص مهن وطره ، ولكنه يفتح أحد الرصاصات العنقودية التي أطلقت على حاهير المكان في هذا اليوم المشهود . وإذا كان يوسف النجار قد أخفق في أن يكون الآخر النمطي ، فإن (مالك الحزين) قد نجحت لأنها أعلنت من أن تكون هذا الآخر النمطي ، وتجنبت كل فخاخ الحذقة التقليدية وأسست بدلا منها الكتابة الحديثة ، أو الكتابة الحداثية .

## الهوامش :

- (١) فريد من التفاضيل حول موضوع التناص هذا، راجع دراسة كاتب هذه السطور عن (التناص وإشكاليات العمل الأدبي : مدخل عربي تراثي) في العدد الرابع من مجلة (ألف) عام ١٩٨٤
- (٢) Umberto Eco, A Theory of Semiotics, (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1976) p. 142.
- (٣) S. Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics, (London, Methuen, 1983) p. 118.
- (٤) قد أعود إلى هذا الموضوع الشائق في دراسة خاصة عن دور القارئ، وجديته استراتيجيات النص وآليات القراءة .
- (٥) Fredric Jameson, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act (London, Methuen, 1981) p.9.
- (٦) Ibid. p. 13.
- (٧) فريد من التفاضيل عن شعرات العمل القصصى، نفس راجع تحليل

- (١) راجع على سبيل المثال يوسف النجار على جليل ليه ، لعمدة الظن في (الأمالي) في ١٩٨٣/٩/٢٨ و ١٩٨٣/١٠/٣٠ في (الحرية) في ١٩٨٣/١٠/٣٠ و ١٩٨٣/١٠/٣٠ في (إبداع) محمد موفير ١٩٨٣
- (٢) Wolfgang Iser "Indeterminacy and the Reader's Response to Prose Fiction", in Aspects of Narrative ed. J. Hillis Miller (New York, Columbia Univ. Press, 1971) pp. 2-3.
- (٣) فريد من التفاضيل راجع : Umberto Eco, The Role of the Reader Exploration in the Semiotics of Texts (London, Hutchinson, 1979) pp. 3-43.
- (٤) Umberto Eco, op. cit, p.5
- (٥) Ibid p. 21.



نسترق صفحات عدة ، ولكن لن يربط المزيد من التفاصيل عنها الرجوع  
إلى النص الروائي نفسه

(٢٢) التسمية دور مهم في هذه الرواية ، وهي جزء من أحداث صياغة وجهه نظر  
النص واليدولوجية . وسوف نتناول استراتيجيات التسمية بعد قليل

(٢٣) جمال دراج ( جليل الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد ) ،  
(الخريف) في ١٩٨٣/١٠/٣٠ ، ص ٤٠ - ٤١

(٢٤) المرجع السابق  
(٢٥) Gerald Prince, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, (Berlin: Mouton, 1982) pp. 73-4

(٢٦) Boris Uspensky, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, trans. Valentina Zavarin and Susan Winiw, (Berkeley, University of California Press, 1973) p. 121

(٢٧) حسين عبد ، ( قراءة في رواية مالك الحزين ) مجلة (إبداع) ، نوفمبر  
١٩٨٣ ، ص ١٠٣

(٢٨) المرجع السابق  
(٢٩) Jonathan Culler *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, (London, Routledge and Kegan Paul, 1975) p.230.

(٣٠) للمزيد من التفاصيل راجع :  
Boris Uspensky, op. cit, pp. 1-99  
S. Rimmon-Kenan, op. cit, pp. 71-85.

بارت الشائق لفصل براك "Sarrasine" في Roland Barthes *S/Z* (New York, Hill and Wang, 1974)

(١٣) راجع رولان بارت ( الدرجة الصفر للكتاب ) ترجمة محمد بركة ، دار  
الطبعة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٤٨ - ٥٧

(١٤) راجع ( كذبة ودمنة ) ، تحقيق محمد نائل الرصعي ، المكتبة التجارية  
الكبرى ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص ٤٧

(١٥) سنكتفي بعد ذلك بذكر رقم الصفحة بين قوسين عند استشاداتنا من الرواية  
أو إشارتنا إلى موضع محدد بها . والطبعة المستخدمة هي الطبعة الأولى ،  
مصرعات القاهرة ، ١٩٨٣

(١٦) هذا هو العنوان الذي ظهرت به ترجمته مجموعة جويس الشهيرة *The Dubliners* بالعمرية ، وقد ترجمها الدكتور رمزي معن ونشرت ضمن  
سلسلة ( الألف كتاب ) من مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ، القاهرة ،  
١٩٥٨

(١٧) Brian Wicker, *The Story — Shaped World*, (London, The Athlone Press, 1975) 184.

وقد اقتبس ريكز هذه الآراء في جريته نفسه في  
Alan Robbe-Grillet, *Snapshots and Towards a New Novel*,  
trans. Barbara Wright (London, 1965) p. 57

Ibid pp. 185-6 (١٨)

S. Rimmon-Kenan, op. cit, p. 120. (١٩)

Ibid p. 120. (٢٠)

(٢١) ذكرت هنا فقط الصفحة التي يبدأ بها كل منولوج ، فبعض هذه المنولوجات

## وزارة الثقافة يقدم عروض قطع المسرح خلال شهر أكتوبر

**الوزير العاشق**  
بطولة : سميرة أيوب ، محمد عبد الله غيث وأبطال المسرح الحديث  
تأليف : فاروق جويدة  
إخراج : فراس الخوافي

المسرح الحديث  
على  
مسرح السلام  
المكتشف الزهاد

**الكلمة والموت**  
قراءة درامية في مأساة الخلدج  
تأليف : صلاح عبد الصبور  
إخراج : أحمد عبد العزيز

مسرح الطبيعة  
قاعة  
صلاح عبد الصبور

**زيت ما تحب**  
كوميديا وليام شكسبير  
ترجمة وإعداد : د. محمد مرهان  
إخراج : أمين محمد

مسرح الشباب  
على مسرح  
هدية متحف مختار  
بالجزيرة

**بالغراما صلاح عبد الصبور**  
إعداد وإخراج : صبحي يوسف  
الغريب ولد يشربون القهوة  
تأليف : محمود دياب  
إخراج : د. أسامة أنور

المسرح المتجول  
على مسرح الغرقة بالقاهرة  
والمسرح الصغير  
بالمدى سكندرية

# مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي

صدحت الجيار

١ تقوم فكرة الحداثة على وهي بحاجات الواقع الجمالية ، وتنحرك في مستويين متداخلين ، هما النسبي المرتبط بالواقع الآن ، والمطلق الذي يحتل عناصر النوع الأدبي وخصائصه ، ليعكس جوهرها المطلق ، الدائم الحركة ، إلى جوار ما تفرضه متطلبات الواقع كما تفرضها الحاجات الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، وللغرفة المبدع بخاصة

لذلك تقوم الحداثة على لحظة إدراك مكثف للماضي والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبي في المستقبل ممكن التصور . ويعني هذا أن الحداثة - في عمقها - وهي بأدبية الأدب ؛ لأنها تحافظ على عناصر ديمومتها ، وعلى قوامه الفني . وهذا الوعي يتم بالشكل الجمالي للنص ، كما يتم بالمضمون المعالج ، في تغير كليهما وفق حاجات العصر ، والذات المبدعة .

وتتبع الحداثة من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع ، وهي : تنزع إلى نقل محور المعالجة الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز<sup>(١)</sup> . ومستوى الترميز هنا هو النغمة الدائمة للحركة في الحداثة ، المواكبة للواقع ، حيث « تنبع من عجز الصيغ التعبيرية في النصوص عن استيعاب حركة الواقع »<sup>(٢)</sup> . والصيغ التعبيرية هنا تشمل التقنيات الفنية التي يتوسل بها المبدع ليواكب الإدراك والحساسية الجديدين . ويفترض هنا أن يقوم المبدع بفك عناصر الرؤية القديمة ، وعلاقاتها ، وأن يستبدل بها رؤية جديدة ، وعلاقات لغوية ، وتقنية جديدة ؛ وهي ليست منفصلة - بالطبع - عما هو موجود وممارس .

تفقد تواصلها مع تراث النوع الأدبي ، ومع الواقع المعيش ، وتصبح تجارب في الهواء - بالأصالة تستمد الأصول ، الاجتماعية والفنية ، وتكتب ميرورها ؛ وبالمعاصرة ، تحول أن تحمل بعض مشكلات العصر ، أو على أقل تقدير تحاول استيعابها .

وفي كل مرحلة زمنية تأخذ الحداثة مفهوماً محدداً يتفق مع متجزات العصر ، كما تظهر في نوع أدبي بخاصة ؛ فهي تراثنا كان الشعر يفتن هذه الحداثة في معاهيم المحدث ، البديع ، أو التعبير عن الذات ؛ وكانت عند البارودي أن يعود إلى الماضي ؛

لذلك تأتي الحداثة في أي وقت غير مرتبطة بزمان محدد ، أو مبدع محدد ، بل هي لحظة فريدة يطلبها الواقع ، وتجد في أحد أقرانه تشكيلها وبرورها ، وتحققها المعنى أولاً ، ثم تبدأ في أخذ المعنى النظري داخل مستويات المكر ، والفلسفة ، والاجتماع ، والخيال . . . الخ . وكل هذه المستويات تتجارب في علاقات ، تشكل نظاماً من التصورات يجعل من « الحداثة » طرازاً من الإدراك الشامل ، ينطوي على « الإبداع » في الفن ، والإحداث في المكر ، ويتج عنه المحدث بكل مستوياته<sup>(٣)</sup> . من هنا تمثل الأصالة والمعاصرة جناحي الحداثة ؛ وبدونها

فالرواية العلمية - على الرغم من تنوع توجهاتها وموضوعاتها - هي إحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم واستشراف المجهول منه ، وزيادة وعيه بذاته وعوقفه التاريخي والحصاري ، في عصر حقق من المعجزات العلمية نتائج معجزة وباهرة للعقل البشري كله .

والتوقع والاحتمال (الحلم العلمي) هما جوهر الكتابة في الرواية العلمية . ومن الاسم التصنيفي (الرواية العلمية) يدرك على الفور للمادة التي يصوغ المبدع من خلالها رؤيته ، إنها معطيات العلم وإنجازاته وتوقعاته وفق قانون الاحتمال الذي يتبنا بما هوأت ليحضرنا منه ، أو ليزيد جرعة الأمل في مستقبل مشرق نقضي فيه على مشكلاتنا ، وسجل فيه معضلات المكر والفن والثقافة والطب والاقتصاد . الخ ، أو ليسخر من هجرتنا وضعفنا أمام عناصر الكون اللامتناهية الخالدة .

والتنبؤ ، هدف أسمى لرواية الخيال العلمي . وفي هذا السياق يعني التنبؤ على حسابات دقيقة ، ومعلومات ربما تكون على وشك التحقق . وتجتمع الوسائل والتقنيات والقيم الفكرية والمعملية في رواية الخيال العلمي ، كاشفة للوحدة الإنسانية الناجمة عن تطور وسائل الاتصال المذهلة .

ويحاول المبدع في رواية الخيال العلمي أن يترك واقعه ، بعد أن ينطلق منه ، ويدخل في حوزة مع أشياء جديدة ، ومع إنسان جديد يصوره ، وفي الوقت نفسه يرسم صورة مثالية أو طوباوية لعالم جديد ، أو يخلق صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان في المجتمع الآن .

وكما كان الإنسان الأول يشكل الأساطير التصيرية ، أو الكونية ، ليفسر خلق العالم ، أو شكل القمر ، أو علاقته بالشمس والنجوم والأفلاك ، أو علاقته بالآلهة ، كان يستشرف « الغد » ويتبنا به ، في « نظرة كلية يرى فيها ذلك الإنسان عمله على أنه كل واحد بأشيائه ، وحيوانه ، وإنسانه »<sup>(١)</sup> ، فكانت نظره إلى العالم نظرة سحرية ، أسطورية .

في هذه النقطة تلتقي رواية الخيال العلمي مع الأسطورة في كونها طريقتي فهم وخطي عمل للإنسان . فالأسطورة خطة عمل قديمة ، خرج بها الإنسان من محدودية معلوماته وخبراته ، فراح يتخيل حلولاً ، وتفسيرات ، ومبررات لعالمه ، ولعلاقته بالكون . لكن السذاجة الفطرية جعلت من أساطير الإنسان الأول أعمالاً فنية ، نلمح فيها جذور الرغبة في المعرفة والتجاوز الحقيقى للواقع ؛ وخطة عمل حديثة تغيرت فيها العقلية الإنسانية بمساعدة الثورات العلمية والإجازات لتكنولوجية التي قفزت بالإنسان إلى عالم جديد ، نزل فيه أرض القمر ، وأطل على الكواكب السيلرة ، وأرسل مراكبه تجاه الشمس ، وأعماق المياه ، والمناجم .

ولخطتان تخرجان من مشكلة واحدة ، هي رغبة التجاور

وكانت عند شوقي أن يكتب المسرح ، وأن يؤلف حكايات تضاهي حكايات « لافونتين الخرافية » ، أو أن يترجم قصيدة البحيرة لـ « لامرتين »

ويظهر الحركة الرومانسية العربية كانت الحدائث أن تكتب الرواية ، أو القصة القصيرة ، أو المسرحية الشرية ؛ وهي غير الحدائث لأن ، التي ينسجها مفهومها إلى ملاحقة معجزات العصر ، والإفادة من العلوم كافة في كتابة النص الأدبي ، كما تنسج إلى إخراج أنواع جديدة مثل « المبروابة » ، ورواية « الخيال العلمي » ، وهي موضوع هذا البحث .

وزمنية الحدائث تشي بالدور ، أي أن يعود هذا الحديث فيصبح قديماً ، وهكذا ، فيبرز دور المبدع الفرد القادر على الصياغة الجديدة ، أو إعادة الصياغة في آن ، وهو المبدع الذي ينجز تجربة أدبية ، تلخص منجزاً لعصره . لهذا تميزت الحدائث بميزات عدة

- أولاًها التجريب ، حيث تتبع الممارسة الحدائث إمكانية تجريب في الشكل والموضوع على السواء ، فتمكن المبدع من الخلق الجديد ، والتشكيل الجديد للواقع وبلدات .

- ثانياًها : التجاوز ، لأن التغير ، وتغير الواقع الأدبي ، أو النوع الأدبي ، هو أساسها . إنها تريد التغير ، بأن تتجاوز المطروح .

- ثالثاًها : بحث الوعي الجديد ، أو الإسهام في خلقه .

- رابعاًها : الإرهاص بمستقبل النوع الأدبي ، أو بمفضل إنسان أو اجتماعي في طريقه إلى الحدوث .

والميزة الأخيرة تبدو أكثر تحقفاً في رواية « الخيال العلمي » بشكل مباشر ، أو كما يقول « ألان روب جريه » عن الرواية الجديدة التي يفتريها إنها « تحاول أن تجمع كل الصفات الداخلية للأشياء ، والروح الداخلية لها . وهكذا كانت الكلمة فخا بصمه الكاتب ليمسك به الكون ، ليسلمه بعد ذلك للمجتمع »<sup>(٢)</sup> ، أعني أن يتبنا هذا الكون ، وهذا المجتمع . وهنا مع تحقق سائر مبررات الحدائث إلى جانب التنبؤ في رواية الخيال العلمي .

١

ورواية الخيال العلمي رواية تنتشر كتابتها في العالم . ولدينا الآن في العالم العربي عدة محاولات لكتابة رواية الخيال العلمي ، تتميز كل محاولة منها بمبررات جمالية وتوجهات فكرية خاصة ، تميز أديباً عن آخر ، وكلها بلا شك ووافد نمذ الرواية العربية بنوع جديد ومهم ، يحاول أن يستوعب - في الحد الأدنى - بعض منجزات العصر ، من خلال ما تقدمه العلوم الحديثة من مخترعات واكتشافات علمية في شتى المناحي كما أسلفنا . لذلك

بالعلم (السادس) مرة ، وبالعلم (المدروس) مرة أخرى . وفي الاثنين نذكر إحساس الإنسان بصلاته أمام الكون ، وقدرته العالية على السيطرة على هذا الكون لا متلاكه وتسخيريه ومحارلته له .

وعلى المستوى الجمالي فالدهشة التي نجد أنفسنا إزاءها ونحن نقراء رواية الخيال العلمي هي سبب للتعجب الجمالية التي نستشعرها لحظة متابعة نص من نصوص هذا الخيال ، حيث تنقلنا إلى عالم معابر قائم على عالمنا نفسه ، وعلى معطيات هذا العالم ، لكن بعد أن بعد بها الخيال إلى آخر احتمال يتصوره المبدع هذه المعطيات ، وبعد أن يقيم فيها أيها أبعد علاقة ممكنة .

واحتياجات الإنسان ، ومطامحه أيضاً ، ورغبته في الجلبيد والتغوير والمهم ، تفسر لحظة التجاوز الفنى لأرض الواقع ، حين يخلق في عالم بعيد عنه ، لكنه يظل على علاقة به ، وذلك لأن المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعاً مما كانت عليه في أى وقت مضى . وهذا كله ينعكس على المجال الثقافي والعقل بدوره . . . أصبح من الصعب على نحو متزايد في الوقت الراهن ، أن يكتب شخص واحد معرفة شتية حتى عهدان علمي واحد<sup>(١)</sup> . وفي هذا التخصص الشديد ، والمبالغ فيه أحياناً ، لا يشترط في كاتب الخيال العلمي أن يكون عالماً أو متخصصاً في فرع من فروع العلم ، بل يكفي أن يملك قدرة على الفهم والإدراك ، مستفيداً من معطيات العلم المتعددة باختصار - قدرى جيد لتجزات العلم والحضارة ، يحاول أن يصنع منها نموذجاً لما سوف يأتي ، أو يقدم مثلاً لتصوراته عن الحياة المقبلة في عالمنا داخل علاقته بالكون اللانهائي .

لذلك لا نأخذ روايات الخيال العلمي بوصفها حقائق علمية ، إنها مشروع حفيظة علمية يتبناها المبدع ، ربما لتحقيق شيء منها ، بكيفية ما ، في وقت لاحق . لكن ذلك ليس المهم ، فالهم بالنسبة لنا أن نجد عملاً أدبياً جيداً .

وتعد رواية الخيال العلمي ميداناً جديداً يثبت لنا وحدة العقل الإنساني ، حيث لا يتصلب النشاط الفنى عن النشاط العلمي ، برغم التخصص ، إذ يبدو أن إمكانيات تشكيل العالم عن طريق العلم والتكنولوجيا لا حد لها<sup>(٢)</sup> . وكذلك إمكانيات تشكيل العالم عن طريق الفن ، لا حد لها أيضاً ، إنها يلتقيان في هذه النقطة .

٣

يلاحظ على الرواية العلمية - أقصد التجارب المصرية منها - أنها تركز على حداثة الموضوع ، والحديث للمعالج ، وتغير من سمات الشخصية ، أو من علاقاتها مع الآخرين لخدمة الموضوع أو الحدث ، الأمر الذي يجعل مساهمة رواية الخيال العلمي في مصر أكثر اهتماماً بالموضوع ، ثم تأتي التفنيات تابعة له .

وحق تركيز كلامنا عن الحدائث في الرواية العلمية ، نأخذ مثلاً واحداً ، هو رواية السيد من حقل السبانخ<sup>(٣)</sup> لكبرى موسى ، لأنها أحدث هذه التجارب ، فلأول مرة يكتب صبرى موسى هذا النوع من الخيال العلمي ، بعد خروجه من أدب الرحلات . ثم إنها رواية متواصلة مع رؤيته الأسطورية في روايته السابقة لها ، « فساد الأمكنة » ، الأمر الذي يجعل المقارنة بين الرواية بشكل علم ، ورواية الخيال العلمي ، ممكناً . ولهذا نشير منذ البداية إلى أن هذا النوع من الخيال العلمي ليس رواية منفصلة عن سياق فن الرواية العربية ، بل هو استمرار له ، يأخذ تقنياته وأدواته ، ويغير العناصر المشككة .

كذلك فإن صبرى موسى في هذه الرواية يقدم نموذجاً مغايراً للنماذج الروائية المطروحة الآن ، فهو يغازل محاولات توفيق الحكيم ، ومصطفى محمود ، ونهاد شريف . والمغايرة هنا لا تعنى الحكم بالقيمة ، بل تعنى رصد محاولة التجاوز التي يقوم بها الإنتاج الأحدث .

٤

في رواية السيد من حقل السبانخ نجد أنفسنا أمام رؤية (علمية) نحاول أن تشكل عالماً جديداً ، تتبدل فيه الأرض غير الأرض والسموات . وبرؤية « طوباوية » يتقدم الكاتب إلى عالم الفضاء ، يجرى معه حواراً علمياً وخيالياً في آن واحد .

لقد يهت منجزات عصرنا في عالم الفضاء أنظار أصحاب الرؤية العلمية ، وأصبح المنجز العلمي أكبر تحدٍ لواقعنا ، وبخاصة في العالم الثالث . ومن منطلق « الخوف » واستيعاب العصر ، واستجابة للتحدي الملقى عن عالمنا ، كانت الرؤية « الطوباوية » لرواية السيد من حقل السبانخ وسيلة لبناء عالم جديد ، وإنسان جديد .

وتتجلى الحدائث في هذه الرواية في أرجاء عدة :

- أنها استجابة للتحدي الواقع علينا نتيجة لتقدم العالم التكنولوجي والفناني بشكل يطرأ بقدم حرب إلكترونية تستطيع أن تدمر هذا العالم . وهذه المقولة كانت البداية الزمنية للرواية ، وإن حدد موعد الحرب الإلكترونية الأولى بعام ٢٢٠٠م .

- أنها تخرج معطيات العلم الحديث وبداية تحقق الأجنحة في الأنابيب ، وتوجه هذه المعركة إلى هزتها ، فتجعل من هذه المقولة أساس تنظيم المجتمع الجديد ، وأساس إقامة النظام الاجتماعي فيه ، حيث يسيطر النظام على الإنسان فيحدد كل شيء موعد ميلاده وطريقته وأبويه وعن حطة عامة تشمل المجتمع كله .

- وتخرج من معطيات التقدم اهائل في وسائل الاتصال

ولا تخرج الرواية عن هذا الحدث ، بل تناقشه خلال ما تفرضه من تقدم مذهل لوسائل المعيشة والتفكير إلى الحد الذي غرق فيه الإنسان في الراحة والكسل العقل . ومع ذلك ، فإنسان هذا العصر العسل ولا يستطيع بكل هذه المعنويات الهائلة ، والأدوات الهائلة التي امتلكها ، أن يتطلع إلى ما هو أبعد من الهجرة التي يعيش فيها (٣٩/٦) . وهذا ما عنى الصراع بين الطبيعة المكتسبة من خبرة الآلة ، والعطلة الإنسانية بها من بدائية وعدم انضباط .

والرؤية الطوباوية جعلت النظام يقضى على النقص بين منجزات الإنسان العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقات إنسانية منسجمة ، داخل العائلة البشرية ، فقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسي في هذا السباح ، (٣٩/١٠) . وكذلك جعلت مشروع النظام يتجه إلى تطوير الغرائز ، ولقضاء على المشاعر الفردية ، تمهيدا للهجرة النهائية من الأرض .

يتحول الصراع عند هذه النقطة - إلى صراع بين الأرض وما تحمله من غرائز ومشاعر . الخ ، والقضاء وما يمثله من تقدم ونظام . الخ . وتحكم الرؤية الطوباوية في رسم لنهاية المأسوية ، لأنها مع القضاء ، ومع النظام والانضباط . ومن ثم كانت مأساة رجل السباح المخلص لفطرته هي محاولته العودة إلى الورد .

وقد صاغ الكاتب المعطيات العلمية وجمعها عناصره الأساسية في رصد الواقع الخلس ، وفي أدانة الواقع الموجود في آن واحد . فقد تبدي لنا أن الانحياز العلمي الخالي وصل إلى اختراع وسائل للدمار ، ويرجمة للإنسان بكل مكوناته ، إلى الحد الذي ينتلحقا بسيادة المنطق والبرامج ، وجعل الإنسان زائفة لحماية إلى جانب الآلة والكمبيوتر .

وقد تركت هذه المعالجة آثارا واضحة على الحدث ورسم الشخصية والصراع ، إلى حد يجعلنا نلاحظ تحول الشخصية إلى نمط أو رمز ، حيث يكون الإنسان «رقما» ، وحيث يلغى النظام مشاعره . ولذلك فسلوك الشخصيات وعاداتها واحدة بلا تميز ؛ لأنها تتحول إلى رقم بلا خصوصية ؛ الأمر الذي يحولها إلى وجوه متشابهة ، يكفي أن نعرف منها نموذجاً ، لنعرف بقية الشخصيات ، أي بقية الأرقام .

فالسيد «هومو» رقم ، وزوجه الرقم نفسه ، وأصدقائه أرقام ، والعلاقات كلها صناعية ، وكل خيال يرد ، من الآلات التي تتلجج في مراتب ودرجات حتى تصل إلى العقل الآله ، أو الآلة الآله .

لذلك يتحول المؤلف إلى راو ؛ لأنه انعكاس لعناصر العمل . إنه يروي قصة الحضارة الإنسانية بعد عدة قرون متخيلة من التقدم التكنولوجي ، بعد أن توحدت كل الأشياء ، وأصبحت خاضعة له . فالشخصية تنمو من خارجها ، ويفرض

والتلغزة ، وتأخذ هذا المنجز وتصل به إلى أقصى غاية يصل إليها وهي الكاتب ، في الرواية ، لنجدها قد تحولت إلى وسائل اتصال كونية ، تتيح للعالم الكائن في الفضاء أن يتصل بأي جزء في الفضاء ، ومن أي جهة ولأية جهة

وينطلق من اختراع إنسان «آلي» الآن ، وثنياً بسيادة هذا المبتكر ليصبح ( سيد الكون ) بعد عدة مئات من السنين ، حتى يصبح الإنسان في ( عصر العمل ) القادم ( عبداً ) لما يقدمه الإنسان الآلي ، حتى تصبح كل الأشياء والعلاقات والمشاعر ، حتى انحص المشاعر ، لحظة مبرجة في هذا السياق الآلي الشامل .

ويقوم الكاتب على هذه المنجزات أسس الصراع الدرامي داخل الرواية كلها ، ومن ثم يتحرك الصراع الاجتماعي ( لتباين ) في الجماهير :

الأول : بين الإنسان المبرمج ، والآلة المبرجة له .

الثاني : بين الإنسان الذي يخرج من دائرة هذه البرامج ، ونظام المجتمع الذي يرفضه . وتصبح مأساة إنسان العصر القادم هي محاولته الخروج عن النظام المبرمج ، كما كانت نهاية رجل السباح . لذلك يجب أن نجعل الإنسان هذه المبودية ، ولا قهرته . فالسيد «هومو» رجل السباح يعمل في حقل الاستنبات الخضراء و حيث يتجول أكراما هائلة من أوراق السباح الخضراء في الحقل الرابع من حقول السباح الموحدة ، مع أنه لا يجب السباح . (٣٩/١) .

ومن ثم ، يكون مفهوم الانحراف ومجاوبة النظام ( الآلي ) مفهوماً متغيراً ، إذ من إنسان هذا المجتمع أن ينفذ ويستمع ولا يفكر ، و التفكير غير مطلوب ؛ لأن كل شيء تجريبه الأجهزة . (٣٩/١) . وتحول المشاعر الإنسانية إلى موضوعات متخلعة . يقول « مندوب النظام » في ثقة ، إلى أشم في هذا الكلام رائحة اشتباه في وجود انحراف نفسي تخلفي . . . (٣٨/٢) ، هل الرغم من انتهاء مبررات الجريمة ، وانتهاء النزوات الخاصة ، لأن الانضباط هو شعار هذا المجتمع الآلي .

ويأخذ مؤلف السيد من حقل السباح هذه المعطيات ، ليشكل منها عناصر الصراع الذي يبدأ بالخروج عن النظام ، بطريقة لم تكن مبرجة ، لتبدأ لرلة النظام ؛ وعليها يقوم الحدث الرئيسي للرواية ؛ حدث خروج السيد «هومو» في لحظة نزوة على البرنامج الرومي ، فلما به ينتهي بمأساة أودت به ، كظاهرة تحول الرجوع إلى مشاعر الإنسان الأولى ، وإلى الجزء الأصيل في بنية الإنسان ، أو كما يسميها رجل السباح « الروح الحر الذي يتوهج فيوس بالتصوق ، ويحث على الاقتراب من الكمال » (٣٩/٤)



عليها كل شيء ، باستثناء « رجل السباح » ، لأنه يمثل الوجه المتقبض للإنسان في « عصر العسل » القادم وهو قطب الصراع ونحول المؤلف إلى رابو جعل اللغة واحدة في كل المواضع ؛ لأنها مفروضة من العقل ، وواعية بما تفعل . وكون اللغة في وضعها المنطقي المؤلف يناسب الموضوع بشكل عام ؛ لأن طبيعة الشخصية والحدث الأساسي للرواية تقوم على فكرة الانضباط ومبادئه ، حتى في حديث رجل السباح وزميله يروف - وهما غير منضبطين - كان حديثهما منضبطاً بشكل جعلنا نحس أننا نقرأ كتاباً يحكى في هدوء وبدون انفعال ما يامل أن يجد عليه الإنسان .

ولسبب نفسه كان المؤلف يستطرد لشرح ظاهرة تاريخية ، أو يفسر ظاهرة إنسانية قديمة ، أو يشرح تطور إحدى الخانات أو القوانين بأسلوب دقيق محسوب ، حتى أننا نستطيع أن نتعامل مع هذه الاستطرادات منفصلة عن سياق الرواية ، كما في (٣٦/١٠) - (٣٧) على سبيل المثال .

معنى ذلك أن كل عنصر نحول إلى حيلة تشويهي رمزي ؛ الإنسان شيء ، والحركة شيء ، واختصاراً سطر الموضوع على كل شيء ، فكانت اللغة المنطقية ، ومخططة الشخصية وتسطحها ، سمة مهمة من سمات الاهتمام (بالموضوع/الشيء/الرمز) .

حقاً لقد بث المؤلف ألعافاً ومصطلحات علمية بين ثنايا الرواية ، واخترع بعض التركيبات اللغوية الناتجة عن اختراعه لبعض الوظائف والعمليات ، مثل «معمل المحروقات الإشعاعي» ، «وحقل الاستنبات الضوئي» ، و«المتحف التاريخي للأطعمة الإنسانية» ، و«محطة الفضاء على الأعاصير» ، وتوجيه العواصف ، وتوليد الحرارة من العيوم الكثيفة . ومع ذلك فهي ناتجة عن النسب العلمي الذي يشمل الرواية كلها ، وبحلول أن يعطى صورة لمجتمع كامل في عصر لاحق . - وأخيراً :

تبدو رواية السيد من حقل السباح في نهاية الأمر لمودجا جديداً للرواية الخيال العلمي ؛ لكنها تعبر سؤالاً مهماً هو : هل تحول الرواية القائمة على الخيال العلمي إلى نوع من الرسم الهندسي المنضبط ، من حيث اللغة والشخصية والحدث والسرد ؟ إنها مشكلة الحدائق التي تطلق إليها رواية الخيال العلمي المتكررة في (المصنوع/الموضوع) ، في حين تأخذ لتقنية المرتبة الثانية بطريقة نجعلنا نتساءل من جديد : هل تقتصر الحدائق على المعطيات العلمية الحديثة ، وعبرص تصورات طوباوية لإنسان العصر القادم ؟ أم عليها أن تتجه أيضاً إلى اكتشاف التقنيات الحديثة ، وأن تكتشف لغة جديدة ، لأنها م زالت تعالج الموضوع الحديث باللغة القديمة ؟

## مراجع البحث

- (١) كمال أبو حبيب ، ندوة الحدائق ، فصول ج ٣ ، ع ١ ص ٢٦١ .
- (٢) محمد بنيس ، ندوة الحدائق ، فصول ج ٣ ، ع ١ ص ٢٦٢ .
- (٣) جابر صفور ، تعاريف الحدائق ، فصول ج ١ ، ع ١ ص ٧٥ .
- (٤) ألان روب جريه ، نمو رواية جدلية ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، بدون تاريخ ، ص ٣١ .
- (٥) عبد النعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة الجديدة ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣٥ .

- (٦) برتراند راسل ، حكمة العرب ، ترجمة فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ج ٢ ص ٢٦٠ .
- (٧) نفسه ص ٢٦٤ .

- (٨) صبرى موسى ، السيد من حقل السباح ، مجلة صباح الخير ، نشرت سلسلة ، من ٣ سبتمبر ١٩٨١ حتى ١٤ يناير ١٩٨٢ ، وستضع رقم الفصل ثم رقم الصفحة عند الإحالة إلى نص الرواية داخل قوسين

# الولفغ الأدبي

- تجربة نقدية :
  - جدلية الفرقة والجماعة
- متابعات :
  - نجيب محفوظ مبدعاً ..
  - الأصالة وإعجاز الإيجاز
  - في رواية « قلب الليل »
  - هاجس العودة
  - في قصص إميل حبيبي
  - قراءة نقدية في قصص
  - « النورية » و « مريثة السلطعون »
- عروض كتب :
  - الصورة في الشعر العربي
  - حتى آخر القرن الثامن الهجري
  - التفكيك : النظرية والتطبيق
- رسائل جامعية :
  - الشعر في عصر ملوك الطوائف بالاندلس
  - الالتقاء الرمزي في شعر المهاجر
- كشف المجلد الرابع



## تحليل نص

ن  
ب

كتاب  
بنا

كتابخانه و مرکز  
بنیاد و ایره الهی و اسلامی

## جدلية الفرقة والجماعة

توفيق بكار

١ - النص

### كلام بكلام

وحدثني إبراهيم بن السندی قال . كان علي « ربض الشادروان » شيخ لنا من أهل خراسان ، وكان مصعباً ، بعيداً من الفساد ، ومن الرشاء ، ومن الحكم بالهوى . وكان حفيماً جداً ، وكذلك كان في إمساكه ، وفي بخله وتدينه في نعماته . وكان لا يأكل إلا ما لا بد منه ، ولا يشرب إلا ما لا بد له منه . خير أنه إذا كان في خدأة كل جمعة ، يحمل معه متنبلاً فيه جردقان وقطع لحم سكباچ مبرد ، وقطع جبن ، وزيتونات ، وصرة فيها ملح ، وأخرى فيها أشنان ، وأربع بيضات ، ليس منها بد ، ومعه خلل ، ومضى وحده حتى يدخل بعض بستين الكرخ ، وطلب موضعاً تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . فإذا وجد ذلك جلس ، وبسط بين يديه المتنبيل ، وأكل من هذا مرة ، ومن هذا مرة ، فإن وجد قيم ذلك البستان رمى إليه بدرهم ، ثم قال : اشترى بهذا ، أو أعطى بهذا رطباً - إن كان في زمان الرطب - أو عنباً - إن كان في زمان العنب - ويقول له : إياك إياك أن نحاسب ولكن نحود لي ، فإنك إن فعلت لم آكله ، ولم أهد إليك . واحذر العنب ؛ فإن المنيون لا محمود ولا ماجور . فإن أتاه به أكل كل شيء معه ، وكل شيء أتى به ، ثم تغلل ، وغسل يديه ، ثم تمشى مقدار مئة خطوة ، ثم بضع جنبه فينام إلى وقت الجمعة ، ثم يتببه فيغتسل ويمضى إلى المسجد . هذا كان دأبه كل جمعة .

قال إبراهيم . فبينما هو يوماً من أيامه يأكل في بعض المواضع ، إذ مر به رجل فسلم عليه ، فرد السلام ثم قال . هلم عافاك الله ! فلما نظر إلى الرجل قد انتهى راجعاً يريد أن يطفئ الجدول أو يتعدى النهر قال له : مكانك ! فإن العجلة من عمل الشيطان . فوقف الرجل ، فأقبل عليه الخراسان وقال . تريد ماذا ؟ قال . أريد أن أتغدى . قال : ولم ذلك ؟ وكيف طمعت في هذا ؟ ومن أباح لك مالي ؟ قال الرجل . لو ليس قد دهوتني ؟ قال : ويحك ! لو ظننت أنك هكذا أحق ما رددت عليك السلام .

الأيى فيما نحن فيه أن تكون إذا كنت أنا الجالس وأنت المار ، تبدأ أنت فسلم ، فأقول أنا حيثن جياً لك . وعليكم السلام ؛ فإن كنت لا أكل شيئاً سكنت أنا ، ومضيت أنت ، وقعدت أنا على حالي ؛ وإن كنت أكل ، فما هنا آتين آخر : وهو أن أبدأ أنا فأقول : « هلم » ونحيب أنت تقول : « هنيئاً » ، فيكون كلام بكلام ! فلما كلام بفعال ، وقول يأكل ، فهذا ليس من الإنصاف . وهذا يخرج علينا

فضلاً كثيراً . قال : فورد على الرجل شيء لم يكن في حسابه . فشهر بذلك في تلك الناحية ، وقيل له : قد أعفيناك من السلام ومن تكلف الرد . قال : ما لي إلى ذلك حاجة ، إنما هو أن أعفى أنا نفسي من « هلم » . وقد استقام الأمر .

الملاحظ : « كتاب البحلاء » تحقيق طه المحاجري .  
مخزن العرب . دار المعارف . مصر ص ٢٤ ، ٢٥

## ٢ - التحليل

### أ - المدخل

هذه نادرة من أطرف بولدر « البحلاء » ، أوردتها الملاحظ في الفصل الأول من كتابه الشهير ، وهو الفصل الذي بدأ فيه بأهل خراسان ، « لإكثار الناس في أهل خراسان » . وتعرف في كتب التعليم عندنا باسم « كلام بكلام » ، وهو عنوان غير أصيل ، من اصطلاح بعض المتقين وقد اقتطعه من عبارة النص . وتعد هذه النادرة من أبلغ الشواهد على مهارة الملاحظ في من الحكاية ، بل هي ثراء تراثنا القصصي . وهي ، هيكلها ، نص مستقل نفسه ، لأنها تكون داخل حدودها الذاتية وحلة متكاملة . ومن ثم أنها تتيح لتحليل الشكل موضوعاً كاملاً . ولكنها - دليلاً - تظل لا محالة جزءاً من كل ، فلا يمكن أب سفل إلى أعين دلالاتها إلا إذا وضعناها في سياق العلاقات التي تربطها بباقي نصوص « كتاب البحلاء » ، فهو المرجع الأول في كلهم بواطنها ، لأنه القاموس الضابط لمعاني ألفاظها . وهذا مدلول « الواو » في رأس النص ، تعطفه عصبياً لا شكلياً على ما تقدم وتأخر من مادة للكتاب . وليس لحدق تشخيصاً لغرض هذا الكتاب من هذه الأسئلة التي جاءت على لسان الشخص المجهول ، الذي يحاط به الملاحظ في المقدمة : « ... ولم سموا البخل إصلاحاً والشح اقتصاداً ؟ ولم حاسوا على الملح ونسبوه إلى الخبز ؟ ولم نصبوا للمواساة وقرنوها بالنضييع ؟ ولم جعلوا الجود سرفاً والأثرة جهلاً ؟ ... ولم احتجوا لظلم العيش على ليه ، ولزهر عمل حلوه ؟ ... ولم رعبوا في الكسب مع زهدهم في الإفاق ؟ وما هذا التركيب المتصاد والمزاج المتنافر ؟ وما هذا الغناء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة ؟ وما هذا السبب الذي خص به الخليل الواضح ولدرك به الخليل نعماء ... ؟ » سلسلة تكاد لا تنتهي من الاستهجمات ، تتبع من شدة الحيرة إزاء مذهب في العيش عائد به أصحابه « الحق » وشذوا عن إجماع « الأمة » ، بل خالفوا « الأمم » ، والتزاع أصمق مما قد يبدو . فمن التناقض في السلوك المالى بين « البحلاء » والجماعة نشأ اختلاف في المكر والأخلاق ، أنجب بدوره إلى جانب المنطق المعهود منطقاً آخر يعارضه . انطلقت الخصومة من الممارسة الاقتصادية ، وسرعان ما امتدت إلى المعاهيم والقيم ، ومنها إلى الكلام ومدلولاته . تلك القضية بكل

أبعادها : اتصال عن المجموعة من داخل المجموعة وفي كل المستويات .

### ب - خصائص التركيب

#### ١ - النمط :

صيح النص وفق النمط المأثور في فن - وعلم - الرواية عند العرب قديماً ، ويقوم على ثنائية الإسناد والمثنى . وبهذا التركيب المزيج ينصرف النص إلى قصتين ، إحداهما مندرجة في نطاق الأخرى . فيمثل الإسناد القصة الإطار ويطلبها إبراهيم بن السندى ، ويمثل المثنى القصة المضمنة ، ويطلب الشيخ الخراساني . والأولى نصياً هي الثانية زمانياً ، والعكس بالعكس - لأنها قصة فرعية متولدة عن قصة أصيلة . وبهذا تروى القصة المضمنة الخبر الأساس ، ثمكي القصة الإطار سيروية ذلك الخبر من راو إلى آخر . وقد فصل الخبر الأساس بقدر ما أجمت حكاية سيرويته ، حتى تلخصت في فعين مترادفين عن سبيل التوكيد : « حدث ... قال ... » . أما الظروف والمحل فمستكوت هما ، عيت كلها في مطاوى الكلام كأنها لا تستحق الذكر ، وهي من أهم ما يكون .

وتتظم القصة داخل علاقة تواصل بين متكلم ومخاطب . أما المتكلم فواحد معلوم ظاهر يدل عليه ضميره « أنا » في حدثي ، ويعود على الملاحظ كاتب النص . وأما المخاطب فمستتر لا يشي بحضوره إلا ضميره المقدر : « أنت » ، ويستتج وجوده - مطلقاً - من وجود « أنا » المتكلم للتلازم الواجب بين الضميرين في كل خطاب . ولا يعود هذا الضمير على أحد معلوم ، وإنما هو « شكل أجوف » ملاء التاريخ - ولا يزال يملؤه - بعدد لا يحصى من الأشخاص . ولعل أهم ذلك المخاطب للبهيم الذي يسوق إليه الملاحظ الكلام في مقدمة الكتاب : « قلت : أذكر لي نواذر البخلاء ... » . بهذا ( أنت ) ، أشبه ما يكون بدور مسرحي تناوب على تقمصه ويتناوب خلال القرون وجيلاً بعد جيل جمهور صغير من القراء ، طالعوا النص ، واكتفوا أو - وهذا أهم - روه أو يقلوه أو درسوه أو درسوه ، فكان لكل منهم معه قصة تردد صداه . فمن أعجب ما في هذا النمط من التركيب أن تولد عن القصة الأم قصص وقصص ، تنتشر عبر العصور حلقات متواصلة من عهد الملاحظ



تعيه ولا تشبه به ، إذ كلاهما قائم في نظام عن حدة محكم الأشياء أن تخضع لنواميس الطبيعة ، وحكم العلامات أن تخضع لقواعد اللسان . بلحصر كانت الأحداث واقعاً فصارت نصاً وهو التحول الرمزي من الحقيقة إلى التمثيل ، أي من الحضور الآن المباشر إلى صورة لفظية محاكية .

- ثم تطوّر الخبر ذاته من حال المنطوق إلى حال المكتوب يوهم الإنسان أن النص سابق لكتابه ، وأنه كان مهياً قبل أن يدون ، وأن دور الجاحظ لا يعدو التسجيل الحرفي : تلقى الخبر من إبراهيم - وهو أحفظ الناس لما سمع - - مسطوره في صحافته وهو آمن الكتاب لما نقل وهذا ما يكديه الشئ ، فيكفي أن تلقى عليه نظرة ولو سريعة لتقتنع بأن نصه من إنشاء الجاحظ وبأسلوبه طبعاً لم يجتزع الجاحظ الخبر بأحداثه وأشخاصه ، ولكن إن لم يكن هو مبتدعه فإنه لا محالة مؤلفه بالمعنى الأصل للكلمة . فهو الذي رتب أصوله ، وسق معانيه ، وأحكم هيكوله ، فأعاد إنشائه . لم يكن من قبل إلا كالمادة الخام ، وكان لا يستقر على حال لكثرة ما تصرف بالفاظه البنية الرواية ، حتى جاء الجاحظ فصقل مادته ، وقيد بأخطأ صورته نهائياً ، فصاغه وفق قواعد نوع جديد كان هورائده ، نوع النادرة الأدبية بمحرارتها وملحتها وما يناسبها من مراتب الكلام ، فارتقى بالخبر من عقرية المشافهة وعرضيتها إلى تدبر الكتابة وثباتها ، وبعد ما كان نكتة عابرة إذ هو نص أدبي . وهو التحول الإنشائي من الفولكلور أو الإثنولوجيا إلى الفن . كذلك الأدب يصنع من اللاأدب ، فيتخذ أشكاله ومادته وكلامه من الحياة اليومية . ولا جدال في أن كتاب البخلاء ، ككتاب كليله ودمية قبله و « مقامات الهملان » بعده ، من النصوص الأمهات تلك التي تدشن في الأدب أشكالاً كبرى . وهو لذلك يمثل في تاريخ الكتابة العربية لحظة حاسمة ، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبي ، شكل النادرة . فهو الذي أسس هذا الفن وحرف بأصوله . ثم ابرهت النادرة الأدبية بعد ذلك ازدهاراً عالياً ، فتعددت التصانيف ، وكانت « المقامة » ، إلى أن جاء العصر الحديث فانقطعت النادرة وحلت محلها لفظة القصيرة على النمط الغربي . زال من الأدب هذا الشكل ومارال نص الجاحظ من الأدب . على أن أدبيته اليوم غير أدبيته أمس هذه ماضية وتلك حاضرة ، وهي جذلية أخرى ، جذلية الانقضاء والبقاء ، من خلالها تعيش النصوص الفنية متتمة مستمرة ، ومغلقة مفتوحة ، هي هي ، وهي لا هي ، واحدة ومتعددة ، وذلك كنه « زمانيتها » .

- أما التحول الثالث فيخص الدلالية . فمن الضامن لنا أن الأحداث قد جرت حفا كما يصف الخبر الراويان بملء وجاهتها العلمية ؟ هيهات ! فإن المتن يكذب مرة أخرى ما يزعمه الإسناد . ألم يكن الشيخ الخراساني يخرج غداة كل جمعة إلى سائين الكرخ « وحده » لا يصاحبه رفيق ؟ فمن أين العلم بما

إلى وقتنا هذا ، ومن أول النسخ إلى ... طه الجاجري ، آخر المحققين والشراح ، وعنه أحدثنا هذا النص لصع له بدورنا قصة أخرى نصاب إلى سلسلة قصصه فتحكي كلها سيرورته في التاريخ وصيرورته ، وهي « زمانيته » على حد قول علماء اللسان .

## ٢ - وظائف الإسناد

وللإسناد وظيفة تقيدية ، هي توثيق الخبر بتعيين مصدره في منتهى ... المعاصرة هذه الوظيفة التقليدية ! أليست هي القاعدة التي يقوم عليها الإعلان الحديث ؟ . « أجبرت وكالة رويتر ... » ، « صرح ناطق رسمي ... » ، « أفادت الأوساط المطلعة ... » ، « صور جديدة من ذلك الإسناد العربي القديم . ومصدر الخبر هنا اثنان : إبراهيم بن السندی ثم الجاحظ ، وكلاهما شخصية تاريخية مشهورة ، ضبطت لنا كتب التراجم بهذا من حياتها . الأول من رجال الدولة : « ... فإنه كان رجلاً لا نظير له ، وكان خطيباً ، وكان نسبياً ، وكان فقيهاً ، وكان بحراً صروبياً ، وحافظاً للحديث ، ولوبة للشعر ، شاعراً ، وكان فخم الالفاظ ، شريف المعاني ، وكان كاتب القدم كاتب العمل ، وكان يتكلم بكلام روية ، ويعمل في الخراج بعمل زاذان فروح الأعور ، وكان منجماً طيباً . وكان من رؤساء المتكلمين ، وعالمًا بالدولة ورجال الدولة . وكان أحفظ الناس لما سمع »<sup>(١)</sup> . والثاني ، الجاحظ ، من رجال القدم ، بحسبه أشهر من أن يعرف ، وهو لا يزال في حاجة إلى مزيد من الكشف . ويجمع بين الراويين ، علاوة على الصحبة ، اتفاق فكري إلا يكن في انتحال مذهب الاعتزال ففى تعامله حلم الكلام . فيها إذن من رجال العقل وعلماء العصر ، ومن شأن ذلك أن يحمل على الوثوق بروايتها .

وهكذا فإن أول ما يؤكد الإسناد إنما هو علاقة النص بالواقع ، فيبعد أن الأحداث المروية قد جرت فعلاً وليست من اختلاق الخيال ، وأن الشيخ الخراساني - كإبراهيم والجاحظ - إنسان حقيقي من « لحم ودم » ، لا مخلوق قصصى « من ورق » ، عاش الأحداث « مشهر بذلك في تلك الناحية » ، ومارال خبره بشيع بين الناس حتى بلغ إبراهيم بن السندی ، فرواه للجاحظ ، فقله الجاحظ بدوره إلى قرائه . هذا ما يصرح به الإسناد ... ولكن ما يكت عنه غير ما ينطق به ، ويجب على التحليل أن يخرج من السر إلى العلانية .

فتداول الخبر بين الرواة من الناس إلى إبراهيم ، ومن إبراهيم إلى الجاحظ ، ثم من الجاحظ إلى قرائه ، تغيرت الأحداث جوهرًا ومعنى :

- انتقلت من وضعها الواقعي إلى وضع لغوي ، أصبحت أثرًا بعد عين . كانت أحداثاً مادية فصلت خبراً بقص ... وليس الخبر كالعيان ، فبينها من المسافة ما بين الشيء وعلامته ،

أيعنى هذا أنه بتكليف الأحداث على نحو ما رأينا قد بطلت شهادة الخير على الواقع ؟ كلا ، لأن شأن هذا الخير مع الحقيقة ، إذ أصبح نصاً أدبياً ، أن يصدق .. وهو كادب على حد قول الشاعر الفرنسي « أراجون » : فالص يعطى من الواقع صورة نموذجية أبلغ دلالة منه عليه .

ماذا بقى من وظيفة الإسناد التقليدية ؟ كما نحسب الحاجة على صديق الخير فإذا هو الدليل على تحيره . وهو لا يصمن موضوعية وإنما يؤكد وجهة نظر ، ويسمها ولا يبرئها ، كما فى الأنباء الصحفية اليوم : « أحيوت وكالة فرانس برس .. برؤية فرنسا للعالم .. بحسب مصالحها » .

وشىء آخر تغير فى هذا الإسناد ، فقد مؤه علينا واقع ، فرفع الخبر إلى إبراهيم ليحجب هنا أن الجاحظ هو مؤلفه ، فصار نصف وهمى بين الحقيقة والخيال ، لم يقطع أسبابه بالتاريخ نهائياً ، ولم يبلغ بعد أن صار محض أدب ، وإنما يبلغه بعد قرن ومع الهمذان ومقاماته : « حدثنا عيسى بن هشام » ، ولا عيسى ولا هشام ، خراف فى خراف كـ « زعموا أن .. » فى « كليلة ودمنة » ، و « قال الراوى .. » فى « ألف ليلة وليلة » ، مجرد هواتح شكلية تعلن عن بدء القصص . كم افتن عتاء القصة اليوم فى تحليل أشكال حضور « الراوى » وغيبه ، وتصيف « وجهات النظر » إلى رؤية من الداخل لمؤ من الخارج ، ومن حلف لمؤ من أمام . ولا أعرف أبرع من « رواة » العرب قدما فى الاختفاء والظهور ، يلبسون الأقنعة فيدهشون الاستار وهم كشف ، ويخلعونها فيوهشون بالسفور وهم حجب . لعب ماكر لم يدركه منهم إلا محمود السعدى فى « حدث أبو هريرة قات .. » ، ولم يجارهم فيه إلا شرفيون آخرون ، أهل البيان ( انظر قصة « راشمون » فى فلم « كوراسافا » ) .

هذا ما يكتمه الإسناد ويفضحه التحليل : زمانية له أخرى ، قصة غامضة حتى ولد ، كينونته قبل صيرورته . وكل نص أدبى هو آنية بين زمانيتين ، سابقة ولاحقة ، نشوء ومآل ، كتابة وقراءة .

### ٣ - منطق تركيب الخبر :

وصلت مادة الخبر إلى أربعة مقاطع ، تدل على حدودها علامات لغوية واضحة :

- الاستدراك : « خير أنه إذا كان فى غداة كل جمعة .. » ، به يحتم المقطع الأول ويدش المقطع الثانى .

- المفاجأة : « فبينما هو يوماً .. » إذ .. » عندما ينتهى المقطع الثانى ، ومنها يبدأ المقطع الثالث .

- النتيجة . « فظهر بذلك .. » بها ينطق المقطع الثالث ويفتح المقطع الرابع .

كان يعمل فى خلوته من أنه يحمل صرة فيها كذا وكذا - عدا وتفصيلاً - من الطعام ، وعود « خلال » ، وأنه يأكل « من هذا مرة ومن هذا مرة » ؟ لا يمكن أن يعرف ذلك إلا هو ، ولم يحدث به ، وما أوحى به إلى أحد . « و .. » ( إله ) آخر عليم ، رب المحدثات القصصية ، الرلوى<sup>(٦)</sup> ، الغائب الحاضر ، والخفى الظاهر ، يعلم ما تسر أشخاصه وما تعلن ، بل يعلم منها مالا تعلمه هى من نفسها . وهذا إن كان فى القصص الخيالى لا يكون فى الخبر الحقيقى . فكيف نشك بعد هذا فى أنه قد وقع تكليف الأحداث بحلف مائس بدال منها ، وإضافة ما هو مفيد ، حتى تستقيم النادرة شكلاً ، ويتحقق منها المقصد ؟ فالنادرة فى الأدب ، كالكاريكاتور فى الرسم ، تقوم على التزويد والتعريف ، سواء اتخذت للمعاكسة أو للمهاجاة . ومن ثم فنحن فى هذا النص لا نترك الأحداث كما هى ، بل كما صورها الجاحظ من موقع ما ، وفرض ما : موقع للسخرية ، وفرض النقد . وبشرك فيها جمهور الناس « فى تلك الناحية » ، ورجل الدولة إبراهيم ، بل هو لسانهم المعبر . وما أشبه فى هذه الوظيفة بالمؤلف<sup>(٧)</sup> كما حدده « لوسيان جولدمان » فى نظريته « البسوية التوليدية » . ينتمى إلى مجموعة فيكتب باسمها ، أو على الأصح نكتب المجموعة بواسطته ، وليس له من دور إلا أن يجمع شتات أفكارها وأحاسيسها وقيمها ومثلها فيصوغ « رؤية للعالم » متجانسة ، تتصور من خلالها وضعها فى التاريخ ، وتعبّر عن موقفها من القضايا المعاصرة التى تواجهها فى صراحتها مع غيرها من المجموعات المنافسة لها . وليس للفن لدى جولدمان إلا تمام التنسيق لعناصر تلك الرؤية . ومهما يكن من حقيقة دور المؤلف فإن الجاحظ فى نصه هذا قد جسد « رؤية » جماعية سميتها التعريفى الساخر بالشيخ البخيل . ومن التأويل الشائعة لـ « كتاب البخل » أن الجاحظ قد ألمه لمخاضة الشعبية من الموالى الفرس ، فغيرهم يبخلهم فى مقابل كرم العرب . كان هذا التأويل يكون مقبولا لو قصر الجاحظ « البخل » على الفرس ولم يضم إليهم « أشقاء » العرب . ثم ليس هو نفسه من الموالى وإبراهيم من غير العرب ؟ من دون أن ننكر تأثير القوميات فى هذا بخلاف « ثابت أن موضوعه هو « البخل » . ولكن هذا « البخل » .. بخل ؟ مجرد عيب خلقى ؟ ألا يكون تسمية أيديولوجية لواقع اقتصادى اجتماعى أعمق ، فتصبح القضية أخضر ؟ ريثما يحىء لنا التحليل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهرى ، يكمن الآن أن نسجل ظهور أول صورة من جدليتنا المحورية ، جدلية المارقة والخماسة . ومع توظيف المجموعة - بقلم الجاحظ - لهذه النادرة فى نزاعها مع « البخيل » ، تغير معنى الأحداث بعد أن تغيرت طبيعتها ، وهو التحول العفائلى من الموضوعية إلى التعزيب ، ومن الملاحظة المجردة إلى التأويل المفرض . ولا يخلو من مآرب ، ولا يوجد نص برىء ، أو « تنزيه الأدب عن كل مصلحة من مصالح الطبقة الحاكمة » - كما تقول الباحثة الفرنسية « فرانس مرنى » .

## المقطع الأول

يعرف بالبطل من حيث هو حاكم ومجمل . وبين ذلك الرجل العمومي وهذا الفرد الخصوصي تضارب في الموقف تجاه الجماعة . يتجلى الأول في ممارسة وظيفته الرسمية باسمي مثل المجموعة ، ويدير الثاني بعدها في إدارة شئونهِ المترية . وعلى هذا النحو من ازدواج في الشخصية والتناقض في السلوك يعيش البطل في سائر أيام الأسبوع ويجد في تعادل الضدين داخل ذاته نورا دقيقا

## المقطع الثاني

يصف تحولاً استثنائياً يحدث بانتظام في سلوك البطل كل يوم جمعة ، حيث يجلى الكرم ، عمل ، البخل ، فيوشك التناقض أن يزول ، والشخصية أن تتحدد بموافقة « البخل » للحاكم على توحش آداب المجموعة .

## المقطع الثالث

يصور تحولاً معاكساً يقع فجأة في سلوك البطل في يوم من أيام الجمعة ، فإذا « الكرم » يختفي بأسرع مما ظهر ، و « البخل » يعود بأشده كما كان ، فيكاد التناقض ينتفي ، والشخصية تتسجم بمواطاة احكام للبخل على مخالفة لمخلاق المجموعة .

## المقطع الرابع

يصبح الحدث العردي قضية جماعية ، والموقف الشاذ قاعدة عامة للتعامل بين البطل والناس ، بالائتلاف معهم والاختلاف عنهم .

تتبع المقاطع في تسلسلها على مدى النص نظاماً محكمياً يستمد منطقاً من جدلية الفرق والجماعة ، إذ هما الموقفان اللذان يتقلب بينهما البطل من البداية إلى النهاية ، ويمثل كل مقطع طورا معينا من حركة التناقض ، حركة الاتصال والانفصال .

## ب - الأبعاد الدلالية :

لا يمكن أن تغطي هذه الأبعاد إلا بعلميتين مترامتين تكمل إحداها الأخرى : أن نزل من المقطع إلى الجمل القصصية داخل المقطع ، ومن الجملة إلى الوحدات القصصية داخل الجملة ، وأن نخرج - في الوقت نفسه - عن حدود النافذة إلى مدى « كتاب البهلاء » ، وعن حدود هذا الكتاب إلى لا حدود النص الأكبر « كتاب الثقافة والحيلة » - كما يقول « بارط » .

## المقطع الأول

وهو ثلاث جمل قصصية موصولة متشابهة البدايات : « كان عمل ريش الشافروان ... » ، « وكان مصححا ... » ، « وكذلك كان في إمساكه ... » - متكرار وإو العطف والباسخ معه يوحي العظم بتواز أسلوبي بين الجمل ، ولكن الدلالة سرعان ما تكشف عن تركيب جملتي تلتمح المعاني بمقتضاه حول

قطبين متناظرين : الجماعة والمرقة . تبدأ هذه الجدلية فتهيكل الجملة الأولى على أسس ثنائية الحاكم والمجمل ، ثم تستمر عبر التفرع في جملتين ، تنوه الأولى بمحاسن الرجل العمومي ، وتظهر الثانية بمساوي الفرد الخصوصي .

## الجملة الأولى :

تتألف من جزئين يتفقان في الفاصلة : « الشافروان » ، « خراسان » . يؤكد التسجيح بين الاسمين أصلهما الفارسي فيعبران عن قومية معينة تتجلى داخل النص في مظهرين : آلات وأخلاق ؛ إذ الشافروان ، فيما بين الشارح ، « جهاز متطور من أجهزة الري » وفي ذلك علامة على تقدم « تكنولوجيا » في هندسة المياه والتهيئة العمرانية . أما خراسان فإن دللت صراحة على نسب الشيخ فإنها تشير خفية إلى شعبه ؛ لأن « كتاب البهلاء » ، من حيث هو صدى صوت المجموعة ، قد أقام كالمعادلة الرياضية بين الخراسانية والبخل ، وبين ذلك التقدم « الصناعي » . وهذا الموقف الخاص من المال علاقة معقولة لا يشتمل النص قطعا ، ولكنه أيضا لا ينفيها ، وهكذا يفرض بنا الاضمان : شافروان وخراسان ، من خلال مفهوم الفارسية ، إلى نمط كين السلوك الاقتصادي . وبذلك يتكون حقل دلالي أول محورا بالبخل ، ويقابله على الفور حقل ثان محوره الحكم ، وتشكله وحدتان قصصيتان : الحرف « على » وفيد الرديسة ، والإسم « شيخ » ، ومن معانيه السلطة . وعلى هذا النحو تتضح الثنائية التي منها تتربك ذات البطل : رجل المال ورجل الفضل . ويظهر ما ينشئ الأول في خصوصياته من أخلاق المجموعة ، يندمج الثاني في نظام حكمها رسميا . وتقرر هذا الاندماج وحدة قصصية أخرى هي الجار والمجور « لنا » . الضمير يبين جمعا ، والحرف يلحق البطل بهم ، فإذا هو ذو نسبين ، أحدهما يرد من حيث هو بخيل إلى « أهل خراسان » ، والآخر يعزوه من حيث هو شيخ إلى « ريش الشافروان » ، موطنه الثاني ، وله هو أيضا معانيه . فإذا كان « الشافروان » اسما - وجهازا - فارسيا فإن « ريش الشافروان » حي مفدلى . وعلى الرغم من أن الشيخ من أصل خراساني فهو يقيم ويعمل بذلك الحى . يعيش المكان ، اسما ومسمى ، بمعنى التمازج الحضارى والبشرى في بوتقة الإسلام ولغة القرآن ، ولحمى ظل الخلافة بين العرب والعجم : « وجمناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا » . ( سورة الحجرات ) وتبدو « مدينة السلام » صورة مصغرة من « دار الإسلام » ؛ يتعايش فيها العرب مع الخراساني ، والخراساني مع السندي ، بل يتولى فيها ابن السند إبراهيم منصباً سامياً في دواوين الخليفة ، وسليل الموالى الخاضع وقاسم الأدب ، وأصيل خراساني شيعي البطل حطة حاكم على أحد الأرياض و « لافضل لعربي على عجمي » .

فالجمع للمعنى بالصمير في « لنا » مجتمع متعدد القوميات ،

«التدقيق». انقلب سلم القيم قطعى «الكلم» على «الكيف» طبعانا، كان المال حاضما بها هو ذا سيد فوق المعدل والإنسانية، بل ها هو ذا إله آخر يتخذ من دون الله. الله يرحم: الذين يسر لا عسر؛ وهو يفسو؛ والله يحل: «كنوا من طيبات ما رزقناكم» (سورة الأعراف)، وهو يحرم. فأين رجل الاقتصاد من رجل القصد؟ ذلك يتسم من «الأمه» قمة الأخلاق، وهذا ينزل في حبيها إلى ذك المقبح، فهو الانشفاق والفرقة.

على هذا التفاضل الحاد يعيش البطل بعمامة أيام الأسبوع، ومنه يستمد توازنه، يتوزع حياته على السواء بين الشخص العمومى والفرد المخصوص.

### المقطع الثانى

يقع كله فى حكم الاستثناء بـ «غير أنه...». وما كان يكون الاستثناء لولا بركة «الجمعة»، فباسمها يفتح «المقطع»: «هذه كل جمعة»، وباسمها يختم: «كل جمعة»، فتحيط بهالة من شتى إنجازاتها، فالجمعة يوم من الأسبوع... دنيا من المعدى، هى يوم عطلة يتوقف فيه النشاط الرسمى، فيتصريح المرء بخصوصياته، ويوم عيد يحتفل به ككل الأعياد ولوازم الديبة بإقامة الموائد الفاخرة. ويوم فرحة يخرج فيه الناس إلى الطبيعة للتمتع بحضرتها وهوائها. ويوم رياضة ينعم فيه الجسد بلذة اللعب. وهو أخيرا يوم عبادة يصل فيه المؤمنون لرهبهم جماعة. وليست جل هذا المقطع إلا نصريفا لمعان «الجمعة» ونجسها لها. وهى ست جل: «عدة المائدة»، «مكان المائدة»، «الفاكهة»، «الرياضة»، «العبادة».

### الجملة الأولى: «عدة المائدة»

كان من المتوقع وقد انقطع البطل عن النشاط الرسمى إلى شؤون الشخصية أن يتعطل فيه القاضى لعائلة «البحيل». والذى يحدث هو العكس؛ فبتأثير هذا اليوم المبارك ذهب الاقتصاد وجاء السرف، وكف القمع وحلت الشهوة، فزال الشقاق وكان الوفاق، فالتحق «البحيل» بالقاضى، والتأمت شخصية البطل متحدة بالمجموعة، مندجة فى آدابها. فى هذا اليوم الخاص يحرق الشيخ عادته فيحضر من ألوان الطعام الممتاز ما يليق من لحم إلى بيض، ومن زيتون إلى جن، ومن ملح إلى أشنان. هى مائدة فاخرة، يعد بها نفسه ليكرمها بعد شدة الحرمان. وكان لا يأكل ولا يشرب إلا ما لا بد منه، فإذا لا بد له من «أربع بيضات». لانت قسوته فأباح الشهوة فتأنس فتبذخ، ولكنه لا محالة تبذخ... «ببحيل».

إذا كانت «أربع بيضات» تفيد الكثرة فـ «ريشونات» جمع قلة؛ ويقدر ما تدل «قطع لحم» و«قطع جبن» على التعداد، تعنى بالتجزئة صغر الحجم؛ أما «جردقان» فرفاء بالكم وعظمة بالكيف. لا يزال «البحيل» يفاوم ولكن «الجمعة» أقوى.

توحد بينها الدولة على أساس دين غالب ولغة سائدة، ولا يتغير معنى الصعير فى شيء حتى ولو كان ضمير الحلالة... جلالة الخليعة الذى من قبله، وبواسطة إبراهيم، وقع تعيين الشيخ فى خطته. ألا تزعم كل دولة أنها تمثل مصلحة المجتمع العليا؟ ويمان هذا المجتمع عبر القومى نزاعا داخليا يفرق بين «البحلاء» وبقية الفئات، يبدو عرقيا وجوهرا المال، ممارسة محالفة، وفلسفة متناقضة، ومنطقا مضادا.

### الجملة الثانية:

تنبثق عن الأولى كالفرع عن الجذع فى هيئة الشجر، وتختص بالحاكم فتعدد خلالة إيجابيا وسلبيا، وجملة وتفصيلا. تثبت له أولا صفة جامعة: استقامة أخلاقه فى أداء وظيفته؛ فلا سبيل، بعد المحض، إلى الطعن فى عدالته، ثم تثبت له أخرا صفة جامعة: شدة التدقيق فى بحث القضايا، وكثرة التحرى فى الحكم. وبين الإثبات والإثبات تنفى عنه سائر الآفات التى تفسد أخلاق الحاكم، ولا سيما آفة «الرشا» و«المسوى» - وليست التفتية بين الأسمين من قبيل الصدفة - «البطل نظيف اليد»، لا يفرقه مال برغم حرصه على المال، «تقى الضمير»، لا يصدر فى حكمه من موله ولا حتى عن «عمراسانيته» انتهاء قوما ومذهبا اقتصاديا، إنه مثال القاضى العادل، وضورة من «الماروق» يحكم بين الناس بالقسطان، ويوفيهما حقوقهم فى النفس والمال والعرض. وهو بهذه الصفات لا يندمج فى المجموعة فقط، بل يجسم أسسها فى النفس كذلك ولا مفسر لفضائله إلا أخية الحساب، وحسيه رب قبل الخليفة؛ إذ لا قصه فى المجتمع الإسلامى قديما إلا الشرع - مبدئيا - فما شكك «البحيل» فى ذات الحاكم إلا التقوى، فظل المال مقيدا بالدين، قيمة كمية خاضعة لقيم كمية تنتهى قمة هرمها إلى الإله.

### الجملة الثالثة:

#### «البحيل»

هى نوع آخر ينبثق من نفس الجذع، وتوهم كاف التشبيه التى تصدرها «كذلك» بأنها فى معنى الجملة الثانية، وهما الشيء وبقية، إذ تختص هذه الجملة - على عكس سابقتها - بـ «البحيل» فتخصى معاييه فى أطناب، ومع التدرج من الكليات إلى الجزئيات؛ من مطلق «الإسالك» إلى دقة الاقتصاد فى المأكول والمشرب؛ فيحتد التضاد فى ذات البطل بين وجهيه: فهو فى مجده قاض متورع يحكم بين الناس بالعدل، وفى بيته رب متجبر يوس نفسه بالقهر؛ يؤذ الناس حقوقهم ويحرم جسده حقه الشرعى فى المتعة فلا يبيع له من القوت إلا «ما لا بد منه» - كـ «العرف»<sup>(١)</sup> بأوروبا منذ قرن؛ لا يعطى عماله من الأجر إلا مقدار ما يكفى لتجديد قواهم الإنتاجية. وتشبه هذا «البحيل» بالرأسمالى من قبيل المطافئة لا على سبيل التهرب. ولا نهاية من هذا القمع الشديد للإنسان فى «البحيل» إلا

#### الجملة الثانية : «مكان المائدة»

يحمل الشيخ صبرته ويخرج إلى التزمه كأصبار «الكنك» اليوم ، وعصى «وحده» لا يرافقه أحد إلا «الراوى» ، ينظر إليه من خلف وهو لا يراه ، يريد بحلوله أن يستأثر بالوليمة دون شريك . صحيح أنه قد صار مع نفسه كريما ، ولكنه لم يبلغ أن صار يتكرم على غيره . وإذا كان القاصى لم يأكل أموال الناس فلماذا يطعمهم «البخيل» ماله ؟ فليحسبوا عنه كما أحسك «قاصيه» عنهم ، فيكون إمسكك بإمسكك ، وهو تبادل متكافئ . يشهد بصحته القاصى والبخيل كلاهما . ولا بد للمائدة المائدة من مكان أنيق يمسها . وليس أتق من إطار الطبيعة في بساطين الكرخ : تحت شجرة وسط حضرة وعلى ماء جار . وحسب بجمال الطبيعة هذا الشيخ الجاهل ، يضيف إلى لذة الطعام متعة المكان ، لا سيما وهي . . . مجان . يعرف هذا «البخيل» بروحه الانتهازية كيف يستفيد من الفرص دون أن يكلفه ذلك دافعا . ولكن القاصى بالمرصاد ، فيمنع أن يكلف ذلك صاحب البستان خسارة ، بل لعله أبى أن يكون أخذ بلا عطاء ، فالوجب على «البخيل» شكر الملاك حتى نستقيم للمعاملة ، فيأخذ «البخيل» من الملاك عطر البستان ، ويعطيه عطر التلاء ، فيكون هواء بهواء .

#### الجملة الخامسة : «الرياضة»

بعد إمتاع جسده بروق المكان وبأفخر الطعام تمتعه بلذة الحركة رياضة تسرح المفاصل وتنشط الأعضاء من كسلها الأسبوعى ، فتشمى - وليته خب فيكون رائد «الحقوقى» - شوطا مقداره «مائة خطوة» . . . هذا الجاحظ ولم يكن حاصرا ولكن حاضرا ، ولكن «الراوى» فيه بكل شيء عليم . أكرم الشيخ جسده بالغ الإكرام تعويضا له عن طول القهر . ثم وقد أرضى ربه ولرضى الإنسان فاتفق مع الجماعة ، ينال تحت الشجرة مرتاح البال غيثا ، كما تلم عمر ذات يوم ، فنهى أن نقف عند رأسه كما وقف مبعوث قيصر عند رأس «المروقي» وردد : «ولكنك» حدثت فأممت فتمت .

#### الجملة السادسة : «العبادة»

ثم يحين «وقت الجمعة» ، ساعة صلاة الجماعة بالمسجد الجامع ، وإليها ينتهى كل شيء . تتوج فيها الدنيا بالدين ، وتختتم الحياة الشخصية بالموقف العام ، وينفى الواحد في الكل وينهاى الشيخ للمثول أمام ربه «فيغتسل» في الماء الحار ، نظهيرا بجسده من الجاسة ، ولروحه من الوسخ الآخر ، «وسمى الدنيا» . . . وينتقى بالمسجد يقف في صف الجماعة ، واحد منها ، يركع وإياها في حركة واحدة ، ويسجد لخالفه ، ويتنهى إليه شاكرا . . . راغبا : «رب أنعمت فزدد» .

«هكذا كان فإبه كل جمعة» ، يخرج دوريا من الشظف إلى الرفاء ، ومن الازدواج إلى الانسجام ، فيكف التردد بين الجماعة والفرقة ، ويتحقق الاندماج في طلب الأمة .

وبين مقطعين يستأنف الإسناد فيعود التمرير : «قال إبراهيم» ، والجاحظ هو الذى يخاطبنا من وراء حجاب ، ولكن

#### الجملة الثالثة : «المائدة»

في ذلك المكان الرائق ينصب الشيخ مائدته ويقبل عليها فإذا هو يفتن في أناقة الظرفاء ، فيأكل «من هذا مرة ومن هذا مرة» ، مزجا رفيقا بين الألوان ، واستمره لظلمتها . ويكون أيضا دواقة هذا المتكشف ؟ تأنس ! تأنس !

#### الجملة الرابعة : «الماكهة»

ولا بد بعد الحامض والمالح من الحلو ، لابد من «رطب» أو «عنب» بحسب الفصول ، يخرج به الطعام . يخرج الشيخ عن الشهوة إلى الشره فصار البذخ ترفا . وهو لا يشتري هذه الماكهة من السوق ، فقد تكون يابسة أو مغشوشة ، ولا يحملها معه في الصرة ، فربما تفسد ، بل يفتنيها من شجرتها جنية رخصة . . . ورحيصة ! إذ يكون قد اختصر الوسطاء وتكاليفهم الباهظة ، فشاعره من المنتج إلى المستهلك . وهل أعرف بأصول الاقتصاد من هذا «المقتصد» ؟ وهو لا يفتنلها من الأشجار كما يطعم



## الجملة الثالثة : «دهشة البخيل»

تجلى حيرتنا في الفهم ويبقى سوء التفاهم قائماً بين الشيخ و« صيفه » : « بين «البخيل» و«المجموعة» . وسوء التفاهم من اختلاف المطلق بين الرجلين : فهما يتكلمان لغة واحدة ، ولا يتكلمان لغة واحدة . بلغ الاختلاف أقصاه : انطلق من قاعدة «الاقتصاد» فامتد عبر الأخلاق إلى اللغة ذاتها ، فيعقد الحوار ولا حوار ، لانتهاء التواصل الحقيقي . يبدر الشيخ فيستغمر مندحشاً ، وإذا هو . . . يؤخر المستمع منه عن موقع الصدارة ، فتصح العيية من لغة التخاطب لا من لغة الإنشاء . علامة أسلوبية دقيقة توسوس إلياً بـ « وقعة » القول المنقول ، لعلنا نصدق بأن إبرهيم قد أخذها كما خرجت من فم الشيخ ودونها عنه الجاحظ بلا تهذيب . هذا شكل السؤال : أما مادته فمعان . أولها تبدل هوية المتكلم : « تريد ماذا ؟ » ، « هلم عافاك الله ! » يا . . . عافاك الله ؟ قلها « الآخر » ، القاصي المتخلق بآداب الجماعة ولم يقلها هو ، « البخيل » ، المنطق عنها . وتحضرن دروس «السوربون» عن مسرحية « راسين » : « أندروماك » ، ووقوف الأستاذ طويلاً ، بعد كثير من النقاد ، على قولة مشهورة لـ « هرميون » : « أوجرت إلى «أورست» وكان يحبها بقتل « بيروس » وكانت تحبه ولكنه كان يحب « أندروماك » ولا يحبها . . . كما قال شاعرنا الجاهل الأعشى في لاميته : « ودع هريرة » . ولما قضى أورست لأرب « هرميون » جاءها بشرها فصاحت فيه كالمجنونة : « من قال لك ذلك ؟ » وطلبت الأستاذ في شرح معاني القولة ، مستدلاً بها عن ازدواج شخصية الفائلة ، فالتى حرصت على القتل غير التي تمنح عليه سائخة . وهل من فرق بين صرخة « هرميون » وزعقة شيخاً إلا أن الأولى في مقام المأساة والثانية في مقام الملهاة ؟ وقد تحدث نقاد فرنسي كثيراً - ولهم الحق - عن عبقرية « راسين » في تصوير أهواء النفوس : ومن حقنا أن نتحدث قليلاً عن عبقرية الجاحظ في ذلك : فلنا من تراثنا الأدبي كنز من النصوص لم نعرف فقط كيف نجد لها القراءة ! ولكن مقدمهم بام ونقدنا لا يزال مشأ في طريق العمور . وكما لم يفهم « أورست » المسكين أن التي تصرخ فيه ليست هي التي كانت تسبح يده لقتل ، كذلك لم يفهم « الصيف » المفروود أن الذي يصده عن الطعام ليس هو الذي

أدناه إلى أقصاه في دائرة معنى واحد تغلق عليه ، ويتشر في خمس جل : الدعوة ، الصد ، دهشة «البخيل» ، إقصاء القاصي ، دهشة الرجل .

## الجملة الأولى : «الدعوة»

في يوم من أيام الجمعة يباغت الشيخ وهو على المائدة برجل يمر . . . فياعتابسلوكه . أجل تحدث هذه المعية العارضة توتراً في الموقف بقدر ما نعلم من حرص الشيخ في ذلك اليوم على وحدته ، إثراً لنفسه بطيب المأكّل ، فحشى من تكهرب الجو أن يكدر عليه صفو انسجامه . لحظة وجيزة من الإشارة (السبب) ويبادر الرجل بشحة الإسلام فيرد عليه الشيخ بمنله ، فتفزع الأزيمة دون أن تتفى أسبابها . لاشك في أن صاحبنا هل أدب جم ، وإنما هو سلام بسلام ، مجرد تبادل لعبارة المجاملة لا يمدو الكلام ، ولا يحس جوهر الأشياء . ولكن لا نلبث أن نتنفس الصعداء ، إذ سرعان ما يردف الشيخ بالتحية دهوة يعصدها دعاء :

«هلم عافاك الله !» . . . هزته الأريحية ، وما هو ذا يجرد بالطعام هل خبره ، بعد أن صار يكرم به نفسه . وما إن رائحته الخاصة تنقلب إلى مادية ، فيبلغ متتهى تطوره . لم يكن من « الاقتصاد » شيء ، وحق الأثرة زالت لموصلة شخصيته إلى نجم الانسجام ، فهو على المائدة كلها هوى في مجلس الفضاء واحد ، وفي القمة من أخلاق المجموعة .

## الجملة الثانية : «الصد»

ولا يكاد الشيخ يباغتنا بالدعوة حتى فاجأنا بالصد ، ما إن تحولت عبارة المجاملة إلى حركة هادفة ، ونحزم الرجل ليقفز إليه عبر الحاجز المائي . . وما عاد إبراهيم « الرلوى » يذكر « غير » هو أم « جدول » . « نسيان » يسجله عنه الجاحظ بكل أمانة ، عسى أن يرهز بحقيقة الأحداث : فهل ينسى ما لم يكن ؟ وتأتى بعد « هلم » ، « مكانك » ، أمراً عسكرياً بعد كياسة الدعوة . فيتوتر الموقف من جديد ، وتعود الإشارة فتوقع أعنف الانعجار ، فينطق الشيخ بلطف الحكمة : « إن المعجلة من عمل الشيطان » . إنه لأديب عارف بمواعظ أمته ، وإنسان خبير



يخرج علينا فضلاً كبيراً ، فيسقط القاضي للغيرم ما ادعى من حق في طعام الشيخ ، ويطلبه بما للشيخ عليه من دين معنوي ، شكراً له على تفضله بالدعوة ، فيكون « هيباً » به « هلم ! » ، وأدب بأدب .

« سليمان » هذا الحكم . وأين منه أحكام « أردك » قاضي « بريشت » في « دائرة الطبشير القوقازية » ؟ ودامغ الحجة الملمى التخريج ، إلا أن في أصل منطق هيب . فقد استند القاضي في فصل هذا النزاع الأدبي إلى فقه المعاملات التجارية ، فحول القضية الأخلاقية إلى صفة مالية ، وقدر علاقات الكيف بمقياس الكم . فما الذي أصابه ، وقد عهدناه ، « حقاً جداً » ، فجعله يخلط في طبيعة القضية ؟ وكيف جاز له ، وهو « المصحح » المتزه عن « الهوى » أن ينساق مع خراسانته فـ « يتكى على الحافض » (١) ، فيخرج من مذهب إلى مذهب ، التماساً للحيل الفقهية ، ويحكم وهو في بغداد بـ « آيين » الفرس لا بآداب العرب . وما بال هذا « البعيد عن الفساد ومن الرشا » يخرجه في هذا الموقف المال فيقضى له ضد المعروف ؟ أين عدالة ؟ ذهب منه ضميره ولم يبق إلا معرفته بحيل الفقه ، ومهارته المهنية في الاستنباط والاستدلال . لم يعد قاضياً ، بل صار مستشاراً قانونياً في خدمة رجل المال ، بل محامياً يدافع له عن مصالحه ، بل غاب مرة أخرى فذاب في « البخيل » ، والحمد لله عضواً - وتلتزم شخصية البطل من جديد بعد ازدواجها ، إلا أنه اكتسب على القطيعة مع آداب المجموعة ، وهي منتهى فرقة عنها .

#### الجملة الخامسة : « دهشة الرجل »

ويفاجأ الرجل بمنطق « البخيل » بقدر ما فوجئ « البخيل » بمنطقه ، دهشة بدعشة ، إذ ورد عليه شيء « لم يكن له حسابه » . والكلام على المجاز ، وإلا فالرجل ، على الحقيقة ، لا يعرف الحساب كما لا يعرف آداب العرب ولا « آيين » الفرس . وكيف كان هذا الجهول يتوقع أن يفوز في المجادلة عن ذلك الذي دماغه « كميوتر » ، يحسب ويحسب ويحسب ، ويعد الحساب . ذلك الذي ، مع أصحابه ، يكيل بالقطرة ويزن بالحنة ، فيقتصد في زيت المرسجة ، وفي دسم المغلاة ، وفي دم الأضحية يبيع به القنود ، وفي النعل إذا لبسه ، فيمشي تارة على المقدمة وتارة على العقب ، وفي القميص لا يزال يرفعه ويرتق الفتق وفتح الفتق ، حتى صار القميص الرقاع . وإن سمحت له نفسه أن يفرط ففي « صرف ما بين العرضين » ، البرد والحر . وإذا يادل أمه كوزاً من ماء مزملته بكوز من ماء جبهها . . . . . و . . . . . ضع الدرهم على الدرهم يكون ما لا ، و « فليس مع فليس يوليوكذيس » كما قال « إمامهم » سهل بن هارون ، وكان « بنكاجيا » قبل الأوان ، بالمغفلة لا بالمؤسسة ، وكما تردد اليوم إعلانات ينوكا . وهي أبجدية تراكم المال بل تراكم رأس المال . وعلى غريم الشيخ أن يتعلم من الآن علم الحساب ، وأن يضيف إليه الـ باضيات الحديثة ! حتى يكون من أبناء العصر ؟

« البخيل » بالأسئلة تبدأ قصيرة ثم يطول نفسها تدريجاً ، صعوداً في سلم الاستنكار ، وتستهلك من أدوات الاستفهام أكثرها : لماذا . . . وكيف . . . ومن . . . ؟ تعبيراً عن دهشة العميقة من منطق الرجل ، وعن إمعانه في محاجته بمنطقه الخاص ، منطق المال : « ما جمعته بعقولكم فأفرقه بعقولكم » - كما قال أخ له في المذهب . ويكشف اللاتناسب في الكلام عن اختلاف عميق بين عقبتين إحداهما تبيع المال بعنوان الصياغة والأخرى تحرره باسم الإصلاح . تصد كل بين نظامين في الفهم ، وسلمين من القيم ، محوراه المال من أين يكتسب ، وفي أي الوجهه يصرف . ولا ميل إلى التوفيق ، وإنما هو الصراع يجري صارماً بين الفكرة والمكرة ، واللمظة واللفظة . وغاية هذا الصراع حكم المجتمع وسياسة اقتصاده . و « البخلاء » أهل عقل ، إلى شدة عارضة ، وحيرة كبيرة في الجدل والمناظرة ، وليس « الصيف » البليد بتد . يمدط مرة أخرى في الذي يناقشه فيجيب القاضي ولا يرد على « البخيل » ، ويحجب بحجة تبدو له - لبداهتها - قاطعة : « أو ليس قد دعوتني ؟ » . أمثل هذه الحجة الواهية يريد أن يفتح هذا الذي مبدؤه الأول رفض المؤكلة وله حل ذلك ألف بيئة فقهية ، وأقلها ما استظهر به صاحب له آخر في المذهب مثل « لم تأكل وحدك ؟ » ، فقال : « ليس حل في هذا الموضع مسألة » ، وإنما المسألة حل من أكل مع الجماعة ، لأن ذلك هو التكلف وأكل وحدي هو الأصل ، وأكل مع غيري زيادة في الأصل . هكذا يكون الاستدلال وإلا فلا ! ليس بكفه هذا الطميط أنهم أذهل بغيائوه « البخيل » حتى انفجر : « وويلك ! » ، وصمعه بما يستحق من العورت : « لو ظننت أنك هكذا أحق . . . » - بسبب خصمه رداً على سبة صاحب الجاحظ المجهول له : « ما هذا الغباء الشديد ؟ » . فأبها الذكي وأبها الغبي ؟ وأبها الحق وأبها البطل ؟ لا بد من حكم بحكم بينهما . ودينا بحضور القاضي يكمل « البخيل » جلته فيقول : « ما رددت عليك السلام » ، ولا يقول « مدهوتك » . مرة أخرى ليس هو الذي دعا ، وإلا كان بدوره أحق ، وهو لا هالة أحق ، إذ « ظن » بالرجل من المطلق خير ما سمع ، فيكون غباء بغياء . ولكن لا يجوز أن نسبق حكم القاضي ، وبعد حين تتعقد الجلسة .

#### الجملة الرابعة : « إفتاء القاضي »

ويعود القاضي بعد غيبته فيجلس للإفتاء ، يشخص الأحوال بأدق تفاصيلها على ما تستوجب لغة القانون : « إذا كنت أنا الجالس وأنت المار . . . » ، « فإن كنت لا أكل شيئاً . . . » ، « إن كنت أكل . . . » . ويبين لكل حالة حكمها ، فيقضي في الحالة الأولى بصحة المعاملة ، حيث إن المدفوع على قدر المقبوض : « كلام بكلام » . وفي الحالة الثانية يقضي ببطال المعاملة ، للغاوت المجحف بين الأحذ والمطله . « كلام بفعال » ، وقول بأكل . من غير المعقول أن يأخذ غريم الشيخ منه شيئاً : دعوة كيسة وأكلة شهية بلا شيء ، فهذا من الغبن وليس من الإنصاف . ويزيد « البخيل » - مركباً - . . . . .

عنها ، قطيعة بقطيعة ، ولكنها فصلته بأكثر مما انفصل ، فعمقت  
فرقة .

#### الجملة الثانية . « التعقيب »

لم ترق « البخل » صيغة حكم المجموعة عليه فكانها تعف  
من السلام ولا تعفيه من الطعام ، فتقطع عنها من جهة الصلة  
« المجانية » ، وتقدم إليها من جهة الصلة الباهظة ، فيطالب  
« قاضي » بالتعقيب فإذا هو بعكس صيغة الحكم السابق فيبقى  
عل واجب السلام ؛ إن هو إلا كلمة تقال للمجاملة ، وتحافظ له  
على علاقته العامة بالناس ، ويحذف كلفة الطعام صيانة لحاله  
الخاص من « النفقة الموجهة » . توسط في الحكم ، فوق بين  
حق المجموعة وحق « البخل » ، و « أنصف فنصفه شطرين :  
شطرا لها عليه وشطرا له عليها ، فيكون أين بـ « آداب » .  
وهكذا يظل شيخنا البطل في منزلة بين المنزلتين : داخل الأمة  
وخارجها ، ومتصلا ومنفصلا ، جذلية بين الجماعة والفرقة .

وينزل السنار . نعم أما كنا نشاهد في هذين المقطعين فصلا  
تغلبها من أمتع الفصول ؟ وإنه ليشهد للجاحظ بقدرة عجيبة على  
تدوير الحوار حتى ينطق النفوس بجواهر معانيها ، ويشخص  
الفضيلة بشئ أبعادها . مفروغ من أن العرب قديما لم يعرفوا  
المسرح في حدوده المقتنة ، هل أننا نجد في كتاب الجاحظ من  
المواقف الكلامية وأنواع المجادلات ، بل من « الطرادات » أو  
الإطاردات - ولم لا ؟ كرسالة الكندي ، أو وصية خالويه ،  
ما يتسم إلى صميم النوع . وقد نبه طه المحاجر إلى ذلك بما  
يكفي من الكلام في تقديمه لكتاب البخل . وقد قارنا سابقا بين  
الجاحظ و « راسون » ، وحن أن نقارن بين « مولير » ، لما  
أكثر ما سمعنا أن « مولير » يمتاز بجمع هئات البخل في شخص  
نموذجي واحد . صحيح أن الجاحظ أبقي البخل مفرقا بين  
عشرات الأشخاص وفي عشرات القطع ، ولم يخلق مثل  
« أرباجون » . ولكن إن رجع الأدب مع بخل « مولير » جمال  
التنسيق بالصورة المؤلمة ، والشكل النظامي ، فإنه يضم مع  
بخله الجاحظ لذة « الفوصى » بالتنويع الحارق في الصور  
والفنون من شيخنا هذا إلى أبي المؤمل فالعاطية والشورى . .  
ومن الخبر إلى المادرة وإلى الرسالة والوصية . فهي ملحمة  
البخله يطلها الجماعي ، يحكيها الجاحظ بكل الأشكال فترا  
فوق الحدود الفاصلة بين الأنواع ، وقد صار من أسس « الرواية  
الحديثة » المزج بين الفنون في وحدة الكتابة الأدبية . وهل  
ضحكة مولير المبكية : « ذلك المرح الفعل الشجي العميق »  
كما يقول « موسى » أمد خورا من ضحكة الجاحظ المتهكمة ،  
وهو القائل في مقدمة الكتاب : « ومنى أريد بالمسرح النفع ،  
وبالضحك الشيء الذي له جعل الضحك ، صار المرح جدا  
والضحك وقارا » . قلنا من الجاحظ سنة عريقة رفيعة في النقد  
السخر ، كدنا في أدبنا الرسمي اليوم ، ويدعوى أرمنا ، فقلنا  
تحت قناطر مقنطرة من الجدل القاحل ، لولا « متشائل » وإميل  
حيبي ، تنفجر فيه الضحكة من عمق المأساة نعيًا للمأساة ،  
وسخرية بأنفسنا حتى نتجاوز أنفسنا .

عصره طبعاً . ودونه في ذلك مقالة ابن عبيد لأبي حيان  
التوحيدي<sup>(٧)</sup> : « إن كتابة الحساب أمتع وأفضل وأعلق بالملك ،  
والسلطان إليه أحوج ، وهو بها أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء  
والنحرير » ، فإذا الكتابة الأولى جد والأخرى هزل . . . وبعد  
فتلك صناعة معروفة المبدأ ، موصولة الغاية ، حاضرة  
الحدوى ، سريعة المنفعة ، والبلاغة زخرفة وحيلة ، وهي شبيهة  
بالسراب ، كما أن الأخرى شبيهة بالماء . . . وبعد فمصلح أحوال  
العامة والخاصة معلقة بالحساب ، هل هذه الجدلية والوترية  
يجري الصغار والكبار ، والعلية والسفلة ، وما زال أهل الخزم  
والتجار ببحر أولادهم ومن لهم به عناية على تعلم الحساب  
ويقولون لهم : هو سلة الخبز . . . الخ . . . وعلى هذا الرجل  
وهو يتعلم الحساب أن يتمظ لا بحالة بحكمة « رابل » : « وفي  
العلم بلا ضمير خراب الروح ، وفي المال بلا أدب (المعنون)  
خراب الإنسان » . ودونه في ذلك رد أبي حيان على مقالة ابن  
عبيد<sup>(٨)</sup> : « وأما قولك إحدى الصناعتين هزل والأخرى جد  
ليشأ ما سولت نفسك على البلاغة ، وهي الجدة ، وهي الجماعة  
لثمرات العقل ، لأنها تحقق الحق وتبطل الباطل ، على ما يجب أن  
يكون الأمر عليه . ثم تحقيق الباطل وإبطال الحق لأغراض  
مختلفة ، وأغراض تأتلف ، وأمر لا تخلف أحوال هذه النشأ بها  
من خير وشر ، وإياء وإذعان ، وطاعة وعصيان ، وعديل  
وعدول ، وكفر وإيمان . والحاجة تدعو إلى صانع البلاغة ،  
وواضع الحكمة ، وصاحب البيان والخطابة ، وهذا حد العقل ،  
والآخر حد العمل » . ولم يعرف أبو حيان المسكين الحساب  
فعاشر ومات فقيرا ، وخلف لنا من عقله ولسانه ثروة لا تقف من  
الأدب والبلاغة . هكذا في القراءة تتحاور النصوص بتداعي  
معانيها ، فيسبح بنا الاستطراد ، « جاحظيا » ، في لا نهاية  
النص الأكبر .

#### المقطع الرابع :

فيه نكتة النهاية حلوة على ما يجب أن تكون عليه الملحة في  
الندرة . وهو جملتان تتجاوليان ، فتستدرك الثانية على ما أثبت  
الأولى : « الاستئناف » و « التعقيب » .

#### الجملة الأولى : « الاستئناف »

أخذ الرجل بعد دهشته يشهر بـ « البخل » في « تلك  
الناحية » حتى « شهر بذلك » ، فجعل الحدث الخاص قصة  
عامة ، وضعها على سبيل الاستئناف إلى « محكمة » الجماعة ،  
وهي « نحن » المعنى بـ « أعمقنا » ، فاستندت إلى قانون  
أخلاقيها ، وعلى لسان قاضيها ، صوت الرأي العام ، وهو  
المدلول عليه بـ « هو » ، للجهول في « قيل » ، نقصت الحكم  
الأول وقضت على « البخل » « بالنفي » : « قد أعمقناك من  
السلام وتكلف الرد » ، فكيف بالدعوة والإنجاز . من هنا تبدأ  
أدبها ، وإلى هناك تنتهي . أما وقد تحلل « البخل » من خواتمها  
(الطعام) فقد حق لها أن تحلله من فوائدها (السلام) ؛ لأن أدبها  
شيء متماسك يقبل كله أو يرفض كله . فانقصت « البخل »

## الهوامش

- (١) مكند، بصره الجليظ ، نقلا عن طه الخالجي : كتاب الجلاء ، تعليقات وشروح ص ٢٨٩ وص ٢٩٠
- (٢) بالفهرم القصص الحديث .
- (٣) بلقي الحديث .
- (٤) وهو الاسم الذي يطلق في تونس على رب المؤسسة الصناعية
- (٥) كناية عن المال في تونس
- (٦) عبارة قهبة أصبحت مثلا سائرا في تونس ، وتعني حلول الفاس في الحكم من شدة الفجور للالكي إلى مرونة الفجور للحكم .
- (٧) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٥٨ ، ص ٩٦ ، ص ٩٧
- (٨) المصدر السابق ص : ١٠١

من محاور الأعداد القادمة  
من مجلة « فصول »  
● للأدب والفنون

من محاور الأعداد القادمة  
من مجلة « فصول »  
● الأيديولوجيا والنقد الأدبي

# نجيب محفوظ مبدعاً.. الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية «قلب الليل»

مصري عبد الحميد حنورة

مقدمة :

ليست بنا حاجة إلى التدليل على حقيقة أن نجيب محفوظ كاتب مبدع ؛ فلقد حصل الرجل على اعتراف القراء والنقاد والكتاب أيضا ، سواء في مصر أو في العالم العربي أو في العالم الغربي والشرقي . ومن ثم فإن البحث عن دلائل أو شواهد تؤكد إبداعية هذا الكاتب لم تعد هناك حاجة إليه . ومن المفيد الآن محاولة استكشاف خصائص هذا العالم الإبداعي الذي خلقه لنا الكاتب ، واستقصاء خصائص مبدعته نفسه ، عسى أن يكون ذلك مفيدا لمن يريد أن يكون مبدعا ، أو تتبع رحلة هذا المبدع وهو يقطع فياني المجهول بحثا عن معنى ، أو استجلاء لدلالة ، أو تركيا لجزيئات مبشرة ، أو اندفاعا وراء لؤلؤة خفية لا يصل إليها إلا من يقدم بين يديها أهلى ما يمكن أن يقدم ثمننا للؤلؤة عزيزة المثال .

ونقول إن عالم نجيب محفوظ متنوع الجوانب فسيح الأرجاء ، كما أن شخصيته ( وما يتعلق منها على وجه الخصوص بسلوكه الإبداعي ) على درجة من الخصوصية والثراء بما يفرى بذلك الجهد للاقتراب من أوجهها ذات التأثير المباشر على مسار العملية الإبداعية لديه . وهذا الأمر هو الذي يجعل للمحدث الذي يقترب من نجيب محفوظ مبدعا مشروعيته ووجاهته . ولكن ربما كان من الملائم - قبل الاقتراب من نجيب محفوظ مبدعا - أن نحدد ماذا نقصد بالإبداع على وجه التحديد في هذه الدراسة .

الإبداع ليس مجرد كلمة نطلقها على شخص أو على فعل أو على منتج لنصف بها هذا الشخص أو هذا المنتج ؛ إذ الإبداع أعمق من ذلك ، وأكثر تركيا ، وأشد عمقا - وهو - كما أشرنا إلى ذلك في أكثر من دراسة سابقة - له أبعاد متعددة ، وخصائص متنوعة ، كما أنه يمكن أن يكون رحلة يقطعها المبدع ، سواء على مدى عمره كله ، أو وهو يزلزله الإحساس والإنجاز لعمل من الأعمال الفنية أو العلمية أو غير ذلك من أعمال ( حنورة ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، سوف ١٩٧٠ ) .

وسوف نلاحظ أن الأبعاد التي تدخل في التأثير على فعل الإبداع ، والتي سبق أن قمنا باستعراض خصائصها في أكثر من دراسة سابقة ، هي أبعاد معرفية ووجدانية وتشكيلية جمالية واجتماعية ثقافية ( فضلا عن الخصائص النفسية للإنسان المبدع ) . ولكن ما العلاقة بين هذه الأبعاد ؟ وكيف تتفاعل فيما بينها لتنتج في النهاية هذا العمل الإبداعي أو ذاك ؟ هذا ما يفسره لنا مفهوم الأساس النفسي للفعال .

## الأساس النفسي للبدع هو محور العملية الإبداعية :

في اعتقادنا أن محور العملية الإبداعية هو المبدع نفسه ، وما يصنع داخله من خصائص ومقومات وإمكانات . صحيح أن هذا المبدع ولد في بيئة معينة ، وورث عن ذويه خصائص معينة ، ونشرب من المجتمع قيميا ومبادئ وعادات خاصة بهذا المجتمع الذي نشأ فيه ، كما أن التدريبات التي يتلقاها هي كذلك ذات ملامح اجتماعية . . . الخ ، إلا أن كل ذلك ينصهر في النهاية في بوتقة هذا المبدع ، ويخضع - إلى حد كبير - لإرادته وممارساته ، ومن ثم فإن المبدع يصير مسئولاً مسئولية مباشرة عن كل ما يصدر عنه من نتائج ، خصوصا إذا ما كان لتأججه وجه إبداعي .

وليس ثمة مبالغة منا في هذا القول ، خصوصا إذا ما أخذنا في الحسبان أن هناك من يربط ربطا مباشرا بين الإبداع والحرية من ناحية ، وبين فعل الإبداع والوعي الكامل لدى المبدع من ناحية أخرى ، وبإيجاز أقول : إن هناك إجماعا على وجود علاقة وثيقة بين المبدع المتحرر وسلوكه الإبداعي (Barton, 1968, هي ١٩٧٩).

وإذا نظرنا إلى السلوك الإبداعي المتكامل ، ذي الوحدة المتفاعلة غير المتجزئة - إذا نظرنا إليه نظرة ميكروسكوبية فإننا سوف نميز فيه على كل بعد من الأبعاد الأربعة الأساسية عدة وحدات صغرى تشكل في مجموعها طبيعة هذا البعد أو ذاك .

والمحدولة الأساسية في السلوك الإبداعي ، بل في جميع أنواع السلوك ، هي أبعاد توجد بوصفها إمكانات للفرد منذ بداية عمره ، وتصل تنطور معه من طور إلى طور ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، إلى أن يتقن نوعا ما من أنواع الأداء الإبداعي . ومن نقطة هذا الإتقان يبدأ التركيز على امتلاك مساحة من مملكة الإبداع ، يسيطر عليها ، ويسوس فيها رعيته ، ويخاطب منها أولئك الذين يحاول استمالتهم ليكونوا ضيوفا أو رعايا أو حلفاء هذه المملكة ، وحين يحكم المبدع سيطرته على مملكته ، فإنه يكون قد مر بمرحلة من الكفاح والمعاناة والسقوط والارتفاع ، ولكنه دائما ملك مهده ، لأن الرعايا دائما بحاجة إلى ملك جاور يرتاد بهم آفاقا جديدة ، ويأتيهم بالجديد والمثير ، وإلا هجروه إلى ملك آخر ، فيكون هذا المجرسبيا في السقوط الدرامي للمبدع الذي لا يوفق في المحافظة على ولاء رعاياه .

## نجيب محفوظ ومملكة الإبداع :

نجيب محفوظ كاتب جاور ، دائما يرتاد بنا مهجور الآفاق . وأبرز مثال على ذلك ما قادنا إليه في روايته الأخيرة « رحلات ابن بطوطة » . وعلى الرغم من أن الآفاق التي يقودنا إليها نجيب محفوظ آفاق مهجورة ، أو قل إنها آفاق جديدة ، فإننا - لدهشتنا - نفاجأ حين نفتاد إليها ، أنها ليست آفاقا غريبة ، وأنها

ليست إلا بيوتنا عشنا فيها زمنا ، بل نجمل إلينا أننا لم نبرحها قط ، ونستعجب كيف أمكن لهذا الكاتب أن يعلم عنا ما لانعم ، وكيف زار ربوعنا القديمة نفسها التي نسينا أننا عشنا فيها يوما . وهذا هو دافعنا إلى محاولة الاقتراب من هذه المملكة ، في محاولة للكشف عن إحدى خصائص السلوك الإبداعي عند نجيب محفوظ ، ألا وهي حامية الأصالة ، تلك الخاصية التي تمثل موقعا بارزا على امتداد البعد المعرفي من وحدة الأساس النفسي الفعل الذي سبقت الإشارة إليه . فلتقرب معا قليلا من هذه الخاصية ، بقدر ما تكشف عن نفسها في رواية « قلب الليل » .

## الأصالة وإعجاز الإيجاز في قلب الليل :

لتتفق مبتدئا على أن نجيب محفوظ مفكر قبل أن يكون فنانا ، وأنه لا يكتب أساسا بحثا عن قيم جمالية ، أو استعراضا لأساليب بلاغية ، وإن كان هذا يتم دون عمدته . كذلك فهو لا يهتم في المقام الأول بأن يقدم تطورا لتكثيفه ، حيث إن كل ذلك خارج عن دائرة اهتمام هذا المبدع ، فشاغله الأساسي هو قضايا مجتمعه وهموم الإنسان ، أي أنه - وفقا لنظورنا - يغلب عليه الجانب المعرفي ، ومن ثم فإن العائد الإبداعي غالبا ما يحمل مضمونا فلسفيا . وهو يحاول - من خلال أعماله الإبداعية - أن يطرح علينا قضية ويدعونا إلى أن نعيش معه رحلة البحث عن إجابة عن سؤال هذه القضية ، أي أن الكاتب يعمل من خلال وسيلته معرفي أقرب إلى تجريدات الرياضيات وقضايا المنطق ، لا تريد فيه ولا نقصان . وتكمن براعة الكاتب في أنه يصب هذا كله في إطار فني أخاذ ، يحطم أسلحة مقارنتنا ، ويعبر فوق بعض القصور العقل لدى بعضنا بحيث يفرضنا ، فنجد أنفسنا وقد عانقنا العمل على الرغم مما فيه من تفلسف وتعاطينا من الرغم مما لطعمه من مذاق غريب . وهنا تكمن براعة خاصية إعجاز الإيجاز التي هي جوهر خاصية الأصالة عند نجيب محفوظ .

## الأصالة وإعجاز الإيجاز :

العمل الفني حين يبدأ لا يبدأ واضحا بكل أبعاده وتفصيلاته في ذهن المبدع ، فليس كل ما يخرج من قلمه يكون جاهزا في ذهنه منذ البداية ، ولو أمكن العثور على وسيلة ترصد بها مقدمات تفكير هذا المبدع كما توجد داخل عقله لوجدنا أن الصورة التي نحصل عليها ليست متطابقة تماما مع ما أفرزه الكاتب وتحقق على الورق بعد ذلك في عمل فني ، فمن بين قبض لا أول له ولا آخر من التهيؤات والأحيلة والصور والأفكار . . . الخ نجد أن ما تحقق في الواقع على الورق أقل من القليل .

وحين يتمكن المبدع من اختصار المقدمات المطولة ، والتفصيلات الكثيرة التي يقدم بها بين يدي عمله لكي يتمكن من خلالها من الاقتراب من موضوعه ، أو لاستحضار الخطب الأساسي - حين يوفق إلى اختصار كل هذا الحشد الهائل من



نموذج تطبيقي : رواية « قلب الليل » :

أصدر نجيب محفوظ هذه الرواية سنة ١٩٧٥ ؛ وهي تقع في حوالي ٢٧ ألف كلمة ، ومن ثم فمن الممكن أن نسميها قصة طويلة قصيرة ، أو رواية قصيرة . وعلى الرغم من قصرها فإنها تخلق بنا في آفاق شاسعة ، وتغوص بنا إلى أعماق سحيقة .

وحلاصة القصة أنها ترسم بسرع من التكثيف والإحاطة شخصية شخص متمرد طيب ؛ واحد من الملايين الذين يعيشون مأساة الاعتراب في هذا العصر ، يحمل بين حبيه قنبا لا يكف عن النبص ، وعقلا لا يتوقف عن التكبير . إنه شخصية لا تقع بما هو قائم ، وتتطلع دائما إلى عبور اللحظة الراهنة ، الماضى لا يحميه ، وإن كان ما يحدث له هو معطيات هذا الماضى ، غير أنه يترك هذا الماضى وراء ظهره وينظر إلى أمام ؛ وله منطقته الخاص في التعامل مع وقائع الحياة ، ذلك المنطق المرن الذي يلائم ما يرغب إسكانه فيه من هبائم .

وعلى الرغم مما أصاب « جعفر الراوى » ، بطل القصة ، من كوارث ، وما تعرض له من أهوال ، فإنه كان دائما قافزا فوق الأسوار ، متحركا خارج الحدود ، صليبا لا يلين أمام خوف ، غير هيب أمام المخاطر ، لا يوافق سجا في الراحة ، أو طمع في الاستقرار .

تحكى القصة عن شخص وجد نفسه بلا أب ولا أم ؛ فالأب تزوج برغم أنف أبيه من امرأة بلا حيثة ، ولا أسرة لها ، فطرده أبوه ( جعفر الراوى ) ، وبعد مدة مات الأب ( والد جعفر ) ثم ماتت أيضا أمه ، وبقي جعفر بلا أم وبلا أب . ولكن جده يضمه إليه ، ويحاول أن يصوغه على هواه . ويحاول الولد ، الذي كان قد تشبع بجر العلم والأسطورة والتهويم ، قبل أن يلحق بجده - يحاول أن يتكيف مع جده ومع رغباته ، ولكنه حين يصل إلى مرحلة البلوغ يجد نفسه في مثل موقف أبيه ؛ يترك جده وثراءه وما يحيط به نفسه من طفوس ، ليتزوج بنتا غريبة بلا حيثة ، تنتمى إلى طائفة النجر ، فيسحب منها طمعا ، ولكنها بعد مدة تملة تهجره وتتركه . لكن الطفل لا يعاني كثيرا ، حيث إنه كان قد بدأ يعمل صبا في جوقه للغناء ، وإن كان بلا موهبة . وفي إحدى الحفلات تعجب به سيدة ثرية فتصطحبه وتزوجه . عند ذلك يبدأ حياة جديدة . يتعلم ، ويحصل على شهادة الحقوق ، ويفتح مكتبا للمحاماة . عند ذلك يبدأ بهحرط أو يتورط في الاهتمامات العامة ، فكرية كانت أو سياسية ، ويصل به الحال إلى أن يؤلف نظرية جديدة في تعاطي الحياة لا تعجب واحدا من أصدقائه الشباب ، كان هو يكبره بعشر سنوات . وتدعه أقاربه عن إعجاب زوجته بهذا الصديق ، ويحس هو نفسه بشيء من هذا . وفي إحدى نوبات الخذل يقتل جعفر الراوى صديقه ، ويدخل السجن ليقتضى عقوبة لسحر المؤبد ، ويخرج ليحكى قصته لموظف الوقف ، الذي ذهب إليه يطلب مساعدته في

الأفكار الجريئة والتعصيات الثائرة ، فإننا سوف نجد أنفسنا أمام كاتب مفكر ، لديه الحرية على تحليل عمله عما لا يجمعه ، غير أسف على اللحظات التي ضياعها في البحث والتجريب وإثبات الأفكار وطرح القضايا . وجزء كبير مما يجمعه الكاتب - سواء حذفه من فكره قبل أن يسجله ، أو حذفه من الورق بعد أن يسجله - جزء كبير من هذا المحذوف ، كان من الممكن أن يقود - خطأ - إلى طريق آخر غير ما تحقق وأنجز . وهذا الجزء المحذوف إنما يتم حذفه أو استبعاده بصعوبة وأسف ؛ والكاتب المدع هو الذي لا بأس طويلا على ما استبعد ، ولا يتدم بعنق على ما حذف ؛ لأن ما يتبقى بعد ذلك سوف يكون كالذهب الخالص من الشوائب ، المنقى من التزبد والحشو غير المفيد .

(Amabile, 1982, Bourne et al, 1979, Schaffer, 1975, Sternberg, 1982; Guilford, 197.)

ونجيب محفوظ في أعماله المتعددة كاتب لا يحب التزبد . وهو حين يصوغ أفكاره ، فإن هذه الأفكار تظل موازية تماما للقوالب اللغوية التي وضعت فيها . ومن هنا يأتي ما نطلق عليه في هذه الدراسة مصطلح إحصاز الإيجاز .

وإيجاز الذي نتحدث عنه في هذا الباب ليس مجرد اختزال أو تبخيس أو قفز فوق التفاصيل الأساسية التي تشعرك بالراحة المعاني ومدتها وملامستها ؛ كلا ، فإن نجيب محفوظ من أكثر المدعين حفاظا على هذا البعد الجوهرى في الإبداع الفني اللغوى . إنه - كما يفرز روزنيلات وجوزيف كونراد ( حنورة ١٩٨١ ) - واحد من أولئك الذين يجعلونك تحس بما تقرأ فترى شخصيا لهم رائحة وملس .

إن الكلمات - عنده - تلامس حواف الأشياء ملامسة لا تقف عند مالا يفيد ، ولا تغرى بالانسياق وراء أحلام البقطة ، ولا تصرف القارىء عن جوهر الموضوع المطروح ؛ وإذا قدم شيئا من ذلك ( معنى التفاصيل والحواشى والخزئيات ) فهو إنما يعمل ذلك صامدا إلى تعميق الإحساس وليس إلى تثبيت التركيز الذهني ؛ وهي لعمري مهمة من أصعب المهام

الجمع بين تعميق الإحساس والتركيز الذهني حول المعنى المطروح - ذلك هو المفتاح الجوهرى في تقديرنا للكفاءة الإبداعية عند نجيب محفوظ ؛ وهو المفتاح الذي أطلقنا عليه اسم إحصاز إيجاز أو - بالمصطلح السيكولوجى - مفتاح الأصالة ، التي تعنى الحدة ولطافة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق . (Guilford, 1971, Stein, 1975)

وهذا المعنى فإن مفهوم الأصالة يصح مرادفا في السياق الحالى - إجرائيا - لمفهوم إحصاز الإيجاز . وسوف يكون استخدامى هذين المفهومين متبادليا .

## إعجاز الإيجاز والأصالة

في رسم شخصية جعفر الراوى :

سنكتفى في الدراسة الحالية بالتوقف عند شخصية جعفر الراوى ؛ وهو الشخصية المحورية في رواية قلب الليل ، التى عرضنا لها بإيجاز فيما سبق .

الملاحع العامة لشخصية جعفر الراوى :

يقول جعفر الراوى ( ٦٥ ) :

- صدقى ساكناح ؛ لقد حملت حياة لا يقدم على حملها احن ؛
- فلتكن معركة ؛ لن أكف عن القتال ، حتى أنال حقى
- الكامل من تركة جدى اللعين
- ليرحه الله جراء ما قدم للخير .
- لا خير فيمن يسي حفيد الوحيد .
- ولماذا نسبك ؟

ومن هنا يبدأ جعفر الراوى يقص قصته .

نجيب محفوظ يقدم لنا جعفر الراوى في هذا الحيز الضيق بإيجاز معجز ، مستخدما لغة شاعرية تعتمد على الاستعارة والتشبيه ، ولكنها غير مسرفة في التائق الأسلوبى .

وهذا النوع من التعبير الفنى تم الكشف عنه بوصفه وجها من وجوه الأصالة في سياق السلوك الإبداعى . بل إن هناك من الباحثين من يعمد - أصالة الاستعارة وإعجاز الإيجاز - هو جوهر السلوك الإبداعى .

( Schaffer, 1975, Sternberg, 1982 )

وجعفر الراوى الذى يقدم نفسه لنا في هذا الحيز الضيق ، وبهذا الإيجاز المعجز ، يمكن أن نلمح فيه ما يلى :

- ( ١ ) الإصرار والتحدى في الوقت الراهن .
- ( ٢ ) تاريخ حافل بالمقاومة والتحمل والعناد .
- ( ٣ ) استعداد للشجار مستقبلا .
- ( ٤ ) عدم المجازاة أو الخصوع لمعايير المجتمع في احترام الأسلاف أو توقير الموتى .

ويقول ( ص ٩ ) :

« فى أبناء قصبة وأبناء مجرمون ... رغم ذنبت  
فإنى وحيد ... اسمع ، رد إلى الوقف ،  
وأعدك بأن ترائى محاطا بالأبناء والأحفاد ، ولا  
متجدين ذاتيا وحيدا طريدا ... إلى أحب  
القية والوقف كما أحب لعن الواقعين ... إلى  
أصدقاء قداماء أعترض أحدهم فيمد يده بالسلام  
ويدس في يدي ما يجود به . إننى أتمرغ في التراب  
ولكننى هابط في الأصل من السياء ... هي  
الحياة الإنسانية الأصيلة ؛ جريها بشجاعة إن  
استطعت ، اقتحم الأبواب بعجأة ، لا تنمسكن

الحصول على نصيبه من أملاك جده التى حرره منها ، إذ أوقفها  
على أعمال الخير . ويتضح آخر الأمر أنه لم يبق له من ذلك إلا  
« الخرافة » التى اتخذ منها سكنا وملادا .

هذه هي قصة قلب الليل .

وحيث ننظر في سياق لقصة وتفصيلاتها يمكن ملاحظة ما يلى :

- ١ - أن الإطار المعرفى للقصة حافل بالأفكار والصور الذهنية  
التي يسوقها المؤلف على لسان بطله ، دون حاجة منه إلى  
الاعتذار عن تقديمها ، حيث إنها تحمى مطابقة لمقتضى  
الحال ، دون تفصيل أو إسراف ( بعد معرفى ) .

- ٢ - العواطف والانفعالات تتخلل العمل ، بداية من معرفتنا  
لجعفر الراوى في مكتب الأوقاف ، ومرورا به رفيقا لأمه ،  
تطوف به كل حى بحثا عن لقمة العيش بعد وفاة أبيه ،  
ونتهاء بقتله صديقه ، وهو في حالة تروسل واندهاش  
( بعد وجدان ) .

- ٣ - البعد الحمائى ، وإن كان غير مسرف في التزين والتائق إلا  
أنه الجمال الهادى الوديع ، كالموسيقى الحائلة . وهو  
يحاول أن تكون علاقتنا بالعمل علاقة مودة وصداقة ،  
فنجده أنفسنا وقد قبلنا على هذا العمل ، نتحقق لنا المنفعة  
الذهنية التى هي إحدى غايات السلوك الاستطيقى .

- ٤ - البعد الاجتماعى في القصة واضح تمام الوضوح في الشلة  
المضطربة للبطل ، وعلاقته بجده ، وبالعجم ، وبمجتمع  
المصريين ، وبمجتمع الإنتلجسيا ( المثقفين ) ، وفي التنبيه  
إلى أفكار معينة ، بحثا عن حلول لما تعاني منه البشرية من  
امهيار .

هذه هي الأبعاد التى تشكل مفهوم الأساس النفسى الفعال ،  
الذى تبناه دعوة لتفسير السلوك الإبداعى ، سواء في أثناء قيام  
المبدع بإنتاج العمل ، أو بعد أن يبدعه ويتركه لنا كي ننظر فيه ،  
لنرى ما تخلف عن هذا الأساس النفسى الفعال من معطيات

وسوف نهتم في السياق الحالى بالاقتراب من نقطة واحدة على  
محور البعد المعرفى ، هي خاصية الأصالة في التفكير الإبداعى .  
والأصالة التى نقصد إليها هنا تشير إلى « الجدة وعدم التكرار  
والملاءمة لمقتضى السياق » والسلوك الأصيل . والعمل المعنى  
الأصيل بهذا المعنى هو سلوك غير مكرر ، لا يقلد ولا يحاكي ؛  
إنه يقف شامخا معلنا عن تفرد وأصالته ( نسبة إلى أنه أصل وليس  
تقليدا ) . ومن هنا جاء مصطلح الأصالة . والأصالة أيضا تشير  
إلى القدرة على اختزال التعصبات وإبراز الجوهر ، دون إخلال  
لا بالمضمون ولا بالشكل . ومن هنا فهم مرادفة في السياق الحالى  
لمفهوم إعجاز الإيجاز . ومن ثم فإننا سوف نستخدم المفهومين  
بالتبادل ، إشارة إلى الجدة والطرافة والاختزال والعمق  
والشمول والتفاد إلى قلب الأشياء

فكل ما تحتاجه هو حق لك ؛ هذه الدنيا ملك  
للإنسان ، لكل إنسان . عليك أن تتحلل من  
عاداتك السيئة ؛ هذا كل ما هنالك .

ويمكن ملاحظة الأبعاد نفسها ، التي أشرنا إليها من قبل ، في  
شخصية جعفر الراوى : التحلى والإصرار والتعبد وعدم  
«جأرة» ، والرغبة في التشاجر ، وتبنى فلسفة خاصة ، ووجهة  
نظر مستقلة ( وهو يصل إلى هذه الفلسفة بعد أن يمر بجزئيات  
متعددة ، تفصّل في النهاية إلى حكم كل بريد المبدع أن يكرسه  
( ولو على لسان السطل ) : « اقتحم الأبواب بجسرة !  
لا تمسك ، فكل ما تحتاجه حق لك ! هذه الدنيا ملك  
للإنسان ، لكل إنسان ، عليك أن تتحلل من عاداتك  
السيئة . » ) .

#### التنشئة الاجتماعية لجعفر الراوى :

حين نمضى مع المبدع متابعين شخصية جعفر الراوى  
سنلاحظ أنه بإيجازه المعجز يقدم إلينا شخصيته منذ البداية ،  
وبأجنى وضوح ؛ فلا نعثّر على كلمة زائدة ولا نجد تعبيراً  
يحتاج إلى مزيد من التفصيل أو الإضافة ؛ وهذا هو جوهر  
الأصالة ، ومحور إيجاز الإيجاز .

وإذا ما كانت الأصالة بالمعنى السيكولوجي هي الجدة  
والطرفة وعدم التكرار والملاءمة لمتنفس السياق ؛ فإن شخصية  
جعفر الراوى شخصية أصيلة لا نجد لها مكررة عند المبدع ، إذا  
تبينا أعماله السابقة . كذلك فإن معالم هذه الشخصية  
وتفصيلاتها ، كما وردت في سياق العمل ، هي معالم وتفصيلات  
أصيلة وغير مكررة ، وملائمة للسياق وللأنحاء الأساسى  
لشخصية . ومع تقدم العمل يزداد نجيب محفوظ الشخصية  
أصالة وتفرداً ، وها هو ذا ، مثلاً ، حين يتحدث عن أمه يتناولها  
من الجانب الثرى الذى أخصب رؤاه وخبراته منذ الصغر .  
يقول بعد أن يصف موت أبيه ويقامه وحيداً مع أمه بلا مورد  
ورق ، طريدين من رحمة جده الثرى - يقول :

« أحياناً أحاول أن أتذكر صورة أمى ، فلا  
أعثر على شيء ذى بال . يدها فقط التى بقيت  
معى ؛ أحس حتى الساعة معها وضغطها  
وشدها وانسيابها ، وهى تمسك بي من مكان إلى  
مكان خلال طرقات مسقوفة ومكشوفة ،  
وتيارات من النساء والرجال والخمر والعربات  
أمام الدكاكين ، وفى الأضرحة والتكايا ، وعند  
محائس المجاذيب وقراء الغيب وباعة الحلوى  
واللعب ؛ تقودنى من جليبان ، وعلى رأسى  
طباقة مزركشة تتدلى من مقدمها تعويذة  
كالخيلة . وكانت أحاديثها متنوعة ذات صيغة  
شعرية ، تخاطب بها الكائنات جميعاً كلاً بلعته

الخاصة به ؛ فهى تخاطب الله فى سمائه ،  
وتخاطب الأنبياء والملائكة . . . حتى الجن والطيور  
والحماد والموتى ، وأخيراً ذلك الحديث المتقطع  
بالتهدات ، الذى تتأجى به الخط الأسود .

الرحلة شاقة ومضنية ، وعملية التنشئة الاجتماعية المكررة  
ترسم إلى مدى بعيد جزءاً جوهرياً من خصائص شخصية  
السطل ، كما أنها سوف تكون بمثابة مقدمات تفضى حتماً إلى نتائج  
سوف تساق إليها مع سياق العمل فى الأجزاء التالية .

ونجيب محفوظ يقدم لنا هذا الرسم السيكولوجي  
السوسيولوجي لمكونات شخصية جعفر الراوى ، لأنه بعد ذلك  
سيضطر إلى أن يتصعلك كما تصعلكت به أمه من قبل . ولكى  
يكون قادراً على التصعلك وراغباً فيه ، غير هيب منه أو متوجس  
من عقوبته ، فلا بد أن يكون قد عاش ولو على هامشه من  
قبل . . . هكذا بإيجاز ملائم ومفيد ، وبشكل لا يحل أبداً بسياق  
العمل ولا يخرج عليه . بل نحس - ونحن نقرأ ، قبل أن نتقدم  
معه ، ونشعر بأهميته لما سوف يأتى من أجزاء - نحس أننا  
محتاجون إليه ( هنا والآن ) ، من أجل التعرف المزيد من  
خصائص شخصية جعفر الراوى .

لنمض مع نجيب محفوظ فى رواية قلب الليل ، من أجل مزيد  
من تعرف أهم معانيه الإبداعية ؛ أعني إيجاز الإيجاز . يقدم  
لنا الكاتب جعفر الراوى من أكثر من زاوية ، قال بكبرياء :

( ص ٢٠ )

ولا تتخيل أنت تعرف من الدنيا نصف ما  
عرفت . . .

ولا توجد خرافات وحقائق ، ولكن توجد  
أنواع من الحقائق تختلف باختلاف أطوار  
العمر ، وتنوعية الجهاز الذى ندركها به ؛  
فالأساطير حقائق مثل حقائق الطبيعة والرياضة  
والتاريخ ، ولكل جهازه الروحى .

إننا فى هذا الموضع أمام جعفر الراوى المتعسف ، لى  
يتعامل مع الأشياء وفقاً لنسبته . وهذا ما يتأكد فى أكثر من  
موضع ؛ ففى ( ص ٢٢ ) مثلاً يقول .

« . . . إن الجن تخفى من حياة العبد مع اختفاء  
عهد الأسطورة ، وسرعان ما ينسحب تمام ، بل  
إنه ينكرها ، رغم أنه يلقاها كل يوم فى صور  
جديدة من البشر . »

التكيف النفسى والقدرة على النسيان :

يصف لنا نجيب محفوظ أيضاً بإيجاز حكيم حقيقة على جانب  
كبير من الأهمية ، ألا وهى التكيف النفسى ، والتوافق مع  
للمواضعات الجديدة فى حياة الإنسان ، خصوصاً صغار السن ؛  
يقول :

الحق . إنه يجعلك تؤلف معه الرواية . وعلى الرغم من أن المبدع يقود خطانا في حوب مجهول لا ندري شيئاً عما يحتبىء فيه ، فإنه قد يبلر بلورا جيدة ، تنمو حتى تصبح حديقة نجيب في رحابها . صحيح أنها حديقة عمتة ، وصحيح أن نباتات المؤلف نباتات برية ليس للمحدثات بها عهد ، إلا أننا - على الأقل - نستطيع ( بما قدمه لنا المؤلف من مقدمات ) تعرف منطق النمو ، وهو ما يجعلنا نقع فريسة للدعشة عندما نقرأ كل صفحة من الصفحات . لقد قدم إلينا المبدع أفضل ما كان يمكنه تقديمه ، وقد كنا نتوقع منه ذلك ، ولكننا نقر بيننا وبين أنفسنا أننا لم يكن لدينا أدنى علم على الإطلاق بما سيقدمه إلينا . وأن لنا العلم بما هو مستكن في ضمير مبدعنا ؟

والحقيقة هي أننا حين نهب أنفسنا للعمل العلى الذى يقدمه لنا المبدع ، إنما نجيز له أن يفعل بنا ما يشاء ، أى أننا وثقت به ، وعقدنا بيننا وبينه عهداً بأن نقبل ما يقدمه إلينا . ولكن هذا بالطبع لم يتم دون مقابل أو بلا مقدمات . لقد أنعت المؤلف بصدقه منذ البداية ، وطلب منا أن نتنازل عن مقاومتنا ، وأن نتخسرط في العمل ، أى ألا نكون مضرجين ، وأن نحلبنا - بالأحرى - أن نكون لاهبين داخل المذهب ، نصنع الحدث ونشارك في تنميته ، وهذا ما نجح المؤلف في تحقيقه .

والرأى عندنا أن جوهر العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ يكمن في إيجاز الإيجاز الذى أفلح تماماً ، ودون أن يضحى بشيء من طراجة التفصيلات ، في أن يحققه في روايته هذه ، محاطاً على دقة السرد ، وثرأ التفصيلات ، ووضوح الأفكار ، وتلقائية الشخصية ، وعفوية الشاعر ، وطلاقة الأحاسيس ، وصدق الوصف ، سواء للأفكار ، أو للانفعالات ، وبراعة التصير ، دون اللجوء إلى نوع من التلفيق أو التبرير اللاحق لما اضطروا إلى وضعه من أفكار أو أحداث في المقدمة . وقد أفلح المبدع في أن يحقق ذلك بأقل قدر من الألفاظ ، وبأجز حجم من الأبنية اللغوية ، حتى لممكنك أن تعثر في سطر واحد على معاني وصور وأحاسيس ، كان من الممكن أن تعرض في صفحات . ولناخذ مثلاً ( ص ١٠٧ ) كيف أن أحد أصدقاء جعفر الراوى يصمعه قائلاً :

— « إنك شيطان في تكيفك مع العربية ، ملاك في تكيفك مع الاستقامة » .

- ١ - نلاحظ أن هذا القول ورد على لسان صديق له ، وهذا يعنى أن سلوك جعفر الراوى يمكن وصفه ، وهو مطروح بجلاء أمام القارىء .
- ٢ - نلاحظ ثانياً أن جعفر الراوى له جانبى الذى ما زال يعانق الأسطورة ويلعب مع الجن ، وهو قد تكيف معه وعاشره وأحبه وأخلص له ( زوجته الأولى العجربة مثلاً ) .
- ٣ - لجعفر الراوى كذلك جانبى السوراني : الاستقامة والاستقرار والحب المالحىء الرصين ( الزوجة الثانية )

« كانت الحياة الجديدة حلماً بديعاً ، نسيت الماصى كله ، نسي القلب الخثون أمى الراحلة التى لم أزر لها قبراً . حلمت بها ذات ليلة ، ولما استيقظت شعرت بثقل قلبى وبكيت ، ولكن القلوب الصغيرة تتعزى بسرعة لا تتأق إلا لكبار العلماء » .

ويزيد نجيب محفوظ الشخصية إيصالاً من حين إلى حين ، ولكن بأصالة فيها إيجاز الإيجاز - يقول :

« رتب لي جدى منذ أول يوم مدرسا . . . . كنت قوى المحافظة حسن المهم . . . مارست الصلاة كما مارست الصيام . لم ينسنى ذلك دينى الأول ، فتراكم الجديده فوق القديم ، ولم يسكت صوت أمى المتردد فى أعماقى . . . قال لي المدرس أثناء المناقشة « الصريح مبنى من المباني والولى جنمان » ، فقلت بإصرار « بل لكل شيء حياة لا نفنى أبداً » .

اللامبالاة :

لم يزل المبدع يقدم لنا هذا النوع من التراكم أو التباين والثراء الذى أدى إلى إثراء الشخصية ، متقدماً معها من موقف إلى موقف ، حتى لممكن للشخصية أن تنقلب في لحظة من اللحظات إلى نقىض مما هى عليه ، دون أن يكون في ذلك أى خروج على منطق الشخصية .

— نلاحظ ذلك عندما يتقدم جعفر الراوى في السن ويقترب من مرحلة الرشد في بيت جده ، دارساً للدين في الأزهر ، ولكنه يحب الهدوية (أو العجربة) ، وهى امرأة من الشارع ، كما كانت أمه . ويترك جده ، يخرجها على كل منطق للاستقرار ، باحثاً عن احلم في سديم الأسطورة ، ويتزوج العجربة ، ويعمل صبيالاً « تحت » . ويهجره العجربة ، ولكنه لا يتنم ولا يأسف ، ولا يرجع إلى جده ذى الثراء والاستقرار . ويستمر في العمل مغنياً ، ثم تنتشله امرأة غبية . تتزوج وتعلمه ، فيستقر ، ويحصل على الحقوق ، وتفتح له مكاتب المحاماة ، وسرعان ما يصبح مكتبه وبيته مستقراً لنوة المتقنين .

حتمية النهاية :

ولكن هذا الاستقرار لا يدوم بلعصر الراوى ، فهو يستدرج للعمل السياسى ، أو للتنصيف السياسى . ويحدث أن يحدث في مناقشة فكرية مع زميل له فيقتله . وهكذا ينتقل من هدوء التأمل والاستقرار إلى وحدة الثورة والاضطراب . وهكذا نجد أنفسنا - دون أن نقاوم أو نفكر - أمام نقطة منطوية قلداً إليها نجيب محفوظ ، بعد أن رسم لنا الشخصية ، ونمت معنا خطوة خطوة حتى أصبحنا نتوقع منها ما تفعله ، وهذا هو دور المبدع

٤ - أن جعفر الراوى لديه القدرة على التكيف مع الأوضاع المتشعبة .

٥ - أن قدرته على التكيف قدرة عقلية ، تصل إلى قدرات لشياطين والملائكة .

ويمكننا أن نستخرج من هذا السطر عددا غير قليل من الدلالات التي توضح لنا قدرة نجيب محفوظ المدة على الإيجاز دون إحلال بالعمى ، بل قدرته على الإيجاز القادر على الإيجاء بأكثر من معنى ، كالشمس تدركها صغيرة ولكنها تبث الأشعة المضئية عبر ملايين الأميال وفي كل اتجاه .

مخاتمة :

بعد هذه الجولة القصيرة ، والنموذج الموجز الذى حاولنا به أن نقتررب من عالم نجيب محفوظ ، يمكن أن نصل - دون مبالغة - إلى استخلاص نتيجة محورية وأساسية ، مؤداها أن أبرز خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ تمتع بفترة متحركة على الأصالة . ( أى الإبداع فى سياق الجديد الموجد غير المكرر

والملائم لطبيعة السياق ومنطقه ) .

( Guilford, 1971, Barron, 1968. )

وهو يقوم بذلك فى إيجاز إلى حد الإعجاز ، بحيث لا نجد كلمة زائدة عما يقتضيه المقام ، ولا تعثر على موضوع كان يحتاج إلى مزيد من التفصيل ، وهو ما يمكن أن ينظر إليه النقاد بوصفه إحكاما للعمل الأدبى ، وهندسة لبناء الفن ، أو ما يجلو لبعضهم أن يطلق عليه اسم روعة المعمار الفنى فى روايات نجيب محفوظ . وليست تهمنا الأسماء أو العاوين أو اللاتينات أو التعميمات ... الخ ، ولكننا نهم فى الأساس بالقدرة على الإبداع ، كما يمارسها المبدع فى أحد أعماله الفنية ، وكما يفرزها فى سياق ما ينتجها من إبداعات ، بحيث يجرى العمل الذى يقدمه صورة من قدرته ، ودليلا على مدى براهته وتمرسه وسيطرته على أدواته الإبداعية .

( Schaffer, 1975. ) وهذا هو ما قدمه لنا نجيب محفوظ فى « قلب الليل » ، وهو ما سأل فى أن نكون قد نجحت فى أن نكشف عنه النقاب بلا مزيد ودون تقصير .

Barron, F. ( 1968 ) Creativity and Personal Freedom, Van Nostrand, New York.

Bourne, L.E.JR. C.Dominowski, R.L. & Loftis, E.F. ( 1979 ) ( ٩ ) Cognitive Processes, Printice Hall, Englewoodcliffs, New Jersey.

Guilford, G.p. ( 1971 ) The Nature Of Human Intelligence, ( ١٠ ) McGrawhill, London.

Privette, G.& Landai, T ( 1983 ) Factor Analysis of Peak Performance, The Full Use of Potential, Jour Person. Soc. Psychol., 44,1, 95-200

Schaffer, C.E.(1975) The Importance of Measuring Metaphorical Thinking. Gff, Chd. Quart., 19, 2, 140 .

Stein, M. (1975) Stimulating Creativity, Academic Press, New York.

Sternberg, R. (1982) Understanding and Appreciating Metaphors, Cognition, 11,3, 203- 244

## الهوامش

( ١ ) حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٨١ ) الدراسة النفسية للإبداع الفنى ، لاهول ١ - ٢ ص ٣٦ - ٥١

( ٢ ) حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٨٠ ) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية . دار المعارف ، القاهرة .

( ٣ ) حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٧٩ ) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة

( ٤ ) صريف ، مصطفى ( ١٩٧٠ ) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة . دار المعارف ، القاهرة

( ٥ ) عيسى ، حسن أحمد ( ١٩٧٩ ) الإبداع بين الفن والعلم ، عالم للمرأة ، الكويت

( ٦ ) محفوظ ، نجيب ، ( ١٩٧٥ ) قلب الليل ، مكتبة مصر ، القاهرة .

( ٧ ) Amabile, T. ( 1982 ) Social Psychology, of Creativity Jour Person. Soc. Psychol., 43, 5, 997-1013

# هاجس العودة في قصص إميل حبيبي.. قراءة نقدية في قصتي «التورية» و«السلطعون» حسني محمود

١ - تقديم : اشتهر إميل حبيبي ، الروائي البارز في الأرض المحتلة ، بروايتيه «سداسية الأيام الستة» ، و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» ، على خلاف حول السداسية ، هل هي رواية أو مجموعة قصص قصيرة ، لم يحكمته المسرحية والكع بن لكع - وكلها كتبت بعد هزيمة ١٩٦٧ التي حافت بالامة والوطن . وطارت شهرة إميل في الأفاق العربية بعد هذه الأعمال . وقيلون هم الذين يعرفون مكانة إميل بصفته كاتباً صحفياً لامعاً ، لعدم وصول كتاباته الصحفية إلينا . وأقل من هؤلاء من يعرفون أن إميل ابتداءً الكتابة الأدبية بصفته كاتب قصة قصيرة هاوياً ، كما يبدو ، وليس محترفاً ؛ فقد ظل شحيحاً في كتابة هذا الضرب من الفن ولكن ، على الرغم من هذا الشح ، فإن قصصه القصيرة تحمل الدلالة الأكيدة على موهبته الفنية المتميزة ، وخبرته الحياتية والإنسانية العميقة . وهو يذكر (\*) أنه كتب منذ أواسط الأربعينيات وإلى قبل نكبة ١٩٤٨ بعض القصص القصيرة ونشرها في بعض الصحف والمجلات الفلسطينية (الاتحاد والجديد) ، واللبنانية (الطريق) . ولكن ، مع الأسف ، لم نستطع الحصول على أي من هذه القصص ؛ فهو نفسه يذكر أن كثيراً منها قد ضاع بتأثير ما جرت له النكبة على الأدب والثقافة في فلسطين .

ووصلنا من أعماله القصصية اللاحقة أربعة أعمال قصصية ، كتبها في المدة بين سنة ١٩٥٤ وسنة ١٩٦٧ ، في أعقاب الهزيمة . وهذه الأعمال هي :

«هواية متدلياروم» ، سنة ١٩٥٤ .

«قدر الدنيا» - تمثيلية في فصل واحد ، سنة ١٩٦٢ .

«التورية» ، سنة ١٩٦٣ .

«مرثية السلطعون» ، بعد هزيمة ١٩٦٧ .

وقد وصلتنا هذه الأعمال ضمن المجلد الذي ضم روايتيه (السداسية) و (الوقائع) ، الذي نشرته دائرة الإعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ، وصدر في بيروت سنة ١٩٨٠ ، وعطت الصفحات من ٢٠١ إلى ٢٣٩ .

وتسيطر على إميل في هذه الأعمال كلها ، كما في أعماله الروائية ، «فكرة العودة» التي تشبه أن تكون ، كما أسميتها في دراسة موسعة عن هذا الأديب ، «هاجس القرين» وستقتصر هذه الدراسة على قراءة نقدية ، أنفحص من خلالها قصتيه «التورية» و«مرثية السلطعون» ، ثم سأعقب ذلك بوقفة متأملة عند عالم إميل حبيبي القصص .

(\*) انظر في ذلك مجلة «الكرمل» - العدد الأول - شتاء ١٩٨١ - بيروت . حوار أجراه معه محمود درويش وإلياس مخوري ، ونشر في لسانه تحت عنوان «إميل حبيبي ، أنا هو الطفل القليل» .



## ٢ - قصة «النورية»

أثمر العمل الثالث أو الألة الثالثة ، على حد تعبير إميل توما ، التي أطلقها إميل حبيبي في هذه الفترة المبكرة ، قصة «النورية» ، وقد نشرت في آذار عام ١٩٦٣ ، بعد بضعة أشهر من نشر عمله السابق «قدر الدنيا» ، الذي نشر في تشرين أول عام ١٩٦٢ . وهكذا يظهر بالنسبة لهذا القصص المقل في أعماله القصصية ، أنه كان نشيطاً نسبياً في هذا البرزخ الزمني بين أواخر ١٩٦٢ ومطلع ١٩٦٣ . فقبل هذين العامين ، ومنذ ما قبل بكبة ١٩٤٨ بقليل لم يكن كتب أو نشر إلا قصة «بوابة مندليوم» في آذار ١٩٥٤ . وحتى هاتين السنتين لم ينشر سوى هذين العملين . وقد ركن بعدهما إلى الابتعاد عن الكتابة القصصية حتى داهمت بكبة ١٩٦٧ ، كما سنرى فيما بعد .

وقصة «النورية» ، كما يشير هو نفسه في تقديمها «أنشودة في ثلاثة مقاطع» . وهذه القصة - الأنشودة غطت قصصى مركب ، أكثر تعقيداً وتقدمياً من الناحية التقنية من عمله السابق ، فهي عمل فني شغل الأديب به نفسه من أجل تقسيمه وتقطيعه من ناحية ، ثم إعادة تركيبه المنطقي على نحو ما يريد من ناحية ثانية . ولو أن إميل كتب هذه القصة - الأنشودة كما يكتب مقالاته الصحفية ، ويقدر من النفس لاكتفى بالمقطع الأول والثالث ، بما وسعها به من سمات الكتابة الأدبية . ولكن الأديب القصص في هذا الموقف لم يكن له أن يستغنى عن المقطع الثاني ، أحول المقاطع وعمورها القصصية - المعنى . ومع ما يستكن في هذا المقطع من روح شاعرية مسحت على جوانب الفن القصصى عند إميل حبيبي ، فقد تكون سمة (الأنشودة) التي وسم بها قصته أكثر ما تنطبق على ذينك المقطعين ، الأول والثالث . . . ليس في شكلها الكتابي وحسب ، وإنما فيما يبدو فيها من مبشرة حوارية مهد المقطع الأول بها إلى المقطع الثالث كنتيجة ونهاية تفيهما عبر القصص المعنى في المقطع الثاني . ويظهر إميل في هذه القصة ، كما وصف راويه (هو نفسه) بحق ، الكهل (القاعد عن عنة السن) ، يرقب سبيل الحياة وشأمله بصر الحير وبصيرته ، على فرار الجدة المعجوز ، قعيدة السرير في «قدر الدنيا» . وهو يعقد ثمار هذا التأمل في ذينك المقطعين ، الأول والثالث ، كمقدمة ونتيجة ، وإن كانت عملية تأمل الحياة واسترجاع ذكرياتها قد تمت من خلال أحداث المقطع الثاني الذي ازدحم بمؤشرات فنية كثيرة سوغت وجود المقدمة وأدت إلى صدق النتيجة وأكدتها في وقت واحد ، كما أدت إلى دقة الربط المحكم بين المقاطع كلها . وهكذا ترتبط المقاطع الثلاثة وتتعلق في روحها وفي فحواها وعابثها من خلال السخ الذي يصلها بالحياة والمجتمع ويغذيها بأحداثها . وسنحاول هنا ، تسهيلاً ، أن نتجاوز المقطع الثاني مؤقتاً ، لنقف عند المقطع الأول فالثالث ، لتبين لب الموضوع وجوهره الحقيقي . والمقطع الأول بعنوان «بكاء العروس» ، وفيه تتلاحم الكتابة مع بكاء الأديب

وترشح به ، كما يجيب ابنته ، إلى حد أصبح بكاءً من سنان القلم ، وأصبحت «أطراف أقدامى مائى»<sup>(١)</sup> . وبكلاء هائل كتاتته ، ليسا عادييين يقتصران فقط على نسبية هموم الآخرين ومشاركتهم مصائبهم ، ودأبون المصائب ما يصيب عيرك ، ومشاركته البكاء تفريج عن كربى من قبل أن تكون تعربة له»<sup>(٢)</sup> . أما بكلاء هو ، فدكاء العروس وهي تلعت إلى وراء :

مثل ماء النار :  
يجرق قلب أمها  
ويحسى عروصها  
ويحنق أمه  
ويلوى نأفها ودعشة ، شفاه بنات الحى  
- فكيف بكلاء الآن ؟  
- بكاء العروس»<sup>(٣)</sup> .

وفي المقطع الثالث ، وهو بعنوان «أسنان الحليب» ، يصعب لابتته عن سبب بكائه هذا النوع من البكاء ، فقد رأى أحتها الصيرة وتطلع مع الشمس إلى الشرفة وترمى إلى لشمس من الحليب ، وتدعوها :

«ياشمسة ، ياشمسة ، عذلى من الحمار وعصى من الغزال»<sup>(٤)</sup> .

إن هذا المشهد الطفولي البسيط يلفت نظر الأديب إلى ما يشي به من بدايات التحول ودلالاته عند الفصل ، وما يشربه من بدء مرحلة جديدة على طريق الصبح والاستقلالية والاعتماد على النفس وتحمّل المسؤولية في المستقبل . ومن هذه الصورة الطفولية ، عنوان التغيير والمستقبل ، يمكن أن تبتثق مسيرة الحياة الإنسانية في شيء من التلخيص ، فأجيال الشربة عبر القرون مرت بالتتابع والمعاصرة بهذه المرحلة وهذا المشهد . . . وتاريخ البشرية يسلسل ، وحاصرة الإنسان تتطور بحياته ومع مائه وحققا ، إن السوادى المتشائم ، صاحب النظرة الوراثية الأحادية ، يرى كوكبنا عالم أموات وأيتام ، ويساير في ذلك المعرى أبا العلاء . . . وخفف الوطء ، ما أخص أديم الأرض إلا من هذه الأجساد . ولكن أدينا إميل حبيبي لا يعد نفسه من أصحاب هذه النظرة الأحادية الجانب ، وإنما هو صاحب نظرة أممية) كما يسميها ، لو كمن يقف على المنعطف ، أو منحى الطريق ، فيرى اتجاهى الطريق كليهما في وقت واحد . هكذا يقف أدينا على منعطف الحياة ، ولكنه ، وهو يدرك الاتجاه الوراثى ويراه ، يركز بصره في نظرة تفاؤلية على الاتجاه الأمامى . . . اتجاه الحياة ، فيرى بصيرته الأجيال الطالعة مع المستقبل باستمرار فالأولاد يكبرون . ويصبرون بناء . وسائلة الحياة لا تنقطع ، فالحياة لا تدوم من حال واحد . . . ولا شيء باق على حاله وما هو عليه . كأنه بذلك ، وهو يلخص حياة البشرية ويستعيد تاريخ الإنسان والامبراطوريات عبر

ويوظفه في عملية النظر والتأمل .

هذا هو اتجاه إميل حبيبي في قصصه غالباً ، كأنه بذلك يقدم ، بصدق عفوي ، شواهد تطبيقية على مقولة ( إدجار آلان بو ) الدقيقة : « هذا مان حادق قد بين قصة إذا كان حكماً فإنه لا يشكل أفكاره لتتفق مع حوادثه ، بل يبدأ بتصور تأثير واحد معين يريد أن يحدثه ، ثم يأخذ في اختراع هذه الحوادث ، و ربط مايساعده منها على إيجاد هذا التأثير الذي تصوره سلفاً ، وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة ، فإنه يكون قد فشل في أولى خطواته . وينبغي ألا تكون في العمل كله كلمة واحدة لا تخص ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، للتصميم الواحد السابق » (٢٠) . وهذه المثابة ، حينما نرى إميل حبيبي يعرق شخصية الراوي في هذه القصة ، الذي هو هو نفسه غائباً ، مع الاحتمال بمسافة فيه بينها ، يعرفه في بحر لحى من لتأملات وأحلام البقطة ، فقد « تداخلت أحلام بقطته في حوادث واقعه حتى أصبحت جزءاً من هذا الواقع ، لا يعرق الواحد منها عن الآخر » (٢١) . وفي مثل حياة العرب في الأرض المحتلة منذ ١٩٤٨ ، يصبح من الطبيعة الإنسانية لدى من شاخ منهم أو اكتمل أن يستغرق كثيراً في ذكريات الماضي ( السعيد ) دون أن يمتنع ذلك من أن ينظر في الواقع النعس الذي يعيشه مجتمعه ، أو يرمو إلى المستقبل المجهول في طيات العيب إن ذكريات الماضي بالنسبة للإنسان أشبه ما تكون بالماء بالنسبة للنبات . . . تتعشج بيل النفس وتزدحم ، حتى وإن أثارت فيها الحسرة أحياناً ، كما ينحصر النبات بالماء ويونق . . . مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ، ودليل على تقدم الإنسان وتطوره التاريخي . وليس عريب - لذلك - أن تعد الكتابة القصصية في بعض جوانبها تسجيلاً لكثير من جوانب الحياة الشخصية للكاتب ، وترجمة متقطعة لها . ومن أمثل الذكريات على النفس ذكريات الطفولة ، حتى وإن كانت مثل طفولة إميل حبيبي أو راوي قصته ، سيبان : « هي طفولة مسروقة ، « فتحت صدرها لقبص الريح » ، و ( عصمت كالحا اللعوب ) ، « أرمرت خاطفة كالبرق الخلب . » وهو يذكر أول ماسأل هذواه ، كيف كان يعود من المدرسة إلى بيته في هدو الرقاق وقد امتلأ رأسه بفتوحات الإسكندر المقدوني ، فيقيم من شارع الوادي ، وهو ملئ ، إمبراطورية أوسع من إمبراطورية ذي القرنين . . . . فقد انتشر في الرقاق خبر عن أن الصبي - غير طبيعي . ولما صل الخبر إلى والده الكهل ربطه أنعوه الكبير يعرق الباب وانهاه أبوه عليه بالحرام حتى أعاده - صياً طبيعياً - .

« ومنذ ذلك الحين انقطعت أطياه ، ومضى شيا به كموصنة الحلم ، ينجب البين والبنات بأطياهم ، ولا يجزى على التفكير بالماضي حتى لا يعير بالسذاجة . طفولة فتحت صدرها لقبص الريح » (٢٢) .

إن من أمارات القصص الناجح أن يخلط ، بوسائله الفنية ، أحداث قصته وشخصياتها بأحداث الحياة وينسجها إلى حد

الدهور ، يحسم هذا التاريخ وتلك الحياة في صورة مصغرة عميقة الدلالة ، يراها في دعوته « ارمعوا أسنان الخلب إلى الشمس » . وهذا لأمل القوى الراق بأجيال الخلد يفرحه ويكيه . بكاء العرح وتحسب لعب ، ويوقعه في مفارقة مثل معارقة بكاء العروس وهي تحطو على عتبة القدام بفرحه وعموضه . ولكنه لم يصل أصلاً إلى هذه النتيجة ولا إلى تلك المقدمة من قبلها إلا من خلال المقطع الثاني ، وإن صدره بالمقطع الأول ، وهو من نتائجها ونماز التأمل فيه .

والمقطع الثاني بعنوان « رميا » ، وهو اسم مجلعه على تلك لشخصية المحورية في القصة ، وهي نورية تعود فجأة وبعد غياب ثلاثين سنة إلى وادي النسناس ، أحد الأحياء العربية الشعبية في حيفا . وإذا تساءلنا : لماذا اختار نورية لهذا الدور المركزي في القصة ؟ فإننا نقول إنه بغض النظر عن أصل القصة ، وما إذا كان حقيقياً أو متخيلاً ، فلربما أمكن أن تكون الإجابة ذات شقين : أولهما ، لتفسير غياب النورية وانقطاعها عن الحى ثم عودتها إليه ، على عادة النور في عدم الاستقرار ، وثانيهما ، الخدمة غرض أساسي في القصة ، يتصل بعمل السوري ، كما جرت عادتهم ، فهي ترقص (وتبصر المستقبل) ، وتفتح البخت) ، وهذا ما أتيح للقصص فرصة أن يشعروا الآن بعبر لسانه . وهي وإن رفعت في هذه المرة أن ترقص بسبب تغير الأحوال ، فقد تعمدت ، بدلالة لسانها ، أن تنثر بعض رؤاها وتبصرها بالأشياء (مستقلة ، استشفافاً من رؤى الكنايب وبصيرته) ، كأنها ، بخبرتها وضحككتها (تبصر بالعقل) هذه المرة وليس (بالفنان) ، فتذكر الماضي وتنبه على الحاضر ، وتنسج من المستقبل . وهي تتلاقى في هذا كله مع الكاتب المتأمل ، أو هو يضع ذلك على لسانها فتتلور في نفسه تأملاته ورؤاه خيرة يعطيها شكل الطفولة بما تحمله من جرثومة الرجولة وحقيقتها ، ليظل يرنو بالأمل والثقة إلى خاتم المستقبل .

وهذا المقطع ، وهو صلب القصة ، يعكس في هذا الوقت المبكر من تاريخ تطور القصة القصيرة العربية ، قدرة إميل ومواقفه الكبيرة على التمكن والتحدث في العصة القصيرة ، وإن لم تقم هذه الطلاقة وتلك القدرة على وصيد ضخم من الأعمال الكثيرة في هذا الميدان . فهو - كما قلت - لا يزال حتى الآن أقرب إلى أن يكون قصاصاً هاوياً منه قصاصاً محترفاً . ولكن يبدو أن موهبته الأصيلة الرزينة ، وحبرته الطويلة في الكتابة الصحفية ، قد امتزجتا مع مصجبه الثقافي وحسنته الحياتية ، وتعمرت كلها في نفسه ، واعتقدت ثماراً فنية في كتاباته القصصية والمسرحية مما بعد . وقد وجهته هذه الخيرة بنسج عناصرها وجديتها وجهة تأملية فكرية ، تتلمع دائماً في أولى عباراته التي يبدأ بها قصته في غالب الأحيان ، بحيث تشكل مدخلاً لعملية فكرية تغرق صاحبها في النظر والتأمل على مدار القصة ، أكثر مما يشغله الحدث ، بل إنه يسخر الحدث في إضاءة جوانب الفكرة ،

الالتحام والإيهام بأن القصة هي حياة حقيقية حتى لا يعود معنا أن معرف كل تلك العناصر حقيقية أو متخيلة . وأكثر من ذلك ، فإنه كلما كانت القصة أكثر نجاحاً طغى الإحساس بأن عناصرها حقيقية وواقعية بحق ، حيث تنهد الحواجز بين الواقعي والتخيل . وهذا ما يحدث كثيراً في قصص إميل حبيبي ، فهو ماهر في خلق هذا الإيهام إلى حد أنه يربط بعض أحداث قصته بتاريخ زمانية معروفة ومحددة : يذكر أن ( زنوبيا ) تنورية كانت ترناد حيهم بعيداً في أيام فلسطين ، وأنهم ذات يوم خرجوا من الصفوف ليتفرجوا على النورية وذبحها . « كان ذلك قبل الزلزال الكبير ، هل ما أظن . ومن المؤكد أنه كان قبل - الغراف زيلن - »<sup>(\*)</sup> ، أو يشير إلى حقائق ترتبط بأشخاص بأسمائهم ، كما في إشارته إلى من كان معلمهم ، يلقيهم به ( الثالث العفري ) . . . « واحد سمع عنه أنه أستاذ العربية في جامعة في الخرطوم . والثاني قيل إنه في مستشفى<sup>(\*\*)</sup> في لبنان . وهو ، هنا ، قاعد على عتبة الستين يتفرج على سابلة الحياة التي لا تنقطع »<sup>(\*)</sup> .

وفي مثل هذا الإيهام - الواقعي تختلط الذكريات الطفولية في نفسه بأحلام اليقظة وأحداث الواقع . وهي تدهم الكهل القاعد على عتبة الستين أشد مما كانت دمهت في طفولته حتى لم يجد هو نفسه قادراً على التمييز بين ما هو معلم من قبل وما هو واقع ، أو ما هو في عداد الذكريات ، حتى ليشهد الآخرين على تحقق بعض هذه الذكريات - الأحلام في الواقع وفي زمن بعينه . فلم يكن وحده الذي رأى ( زنوبيا ) في ذلك الصباح النيسان للشرق وهي تعود إلى وادي النسناس بعد غياب ثلاثين عاماً ، « ولم كان وحده . . . لضم أضلعه على هذه الرؤيا الجديدة ، معتقدا أنها مشهد آخر من أحلام يقظته . . . ولكنه لم يكن وحده الذي رآها . ولو جئت للحقيقة ، فإنه ليس وحده<sup>(\*)</sup> . وبالتداعي يقضى حضورها في نفسه ينابيع من تيار الوعي فتفيض فيها الذكريات - مأرب الطفولة والشباب : « - هيه يارنوبيا ! اتفنا على متاندك بهذا الاسم من قبل ثلاثين عام ( كذا ) حين كنت تحطرين في أرقنا نارة لوحك ( كذا ) ، وما أبدع هذه التارة ، وتارة مع والدك - هل هو والدك يارنوبيا ؟ - وسعداه وديه المعجب . زنوبيا ! ربما لم يكن هذا هو اسمك ، وهل لك اسم يارنوبيا ؟ - وبكنا تواضعا عليه ، فصلح لك وصلح لنا . لقد استرج هذا الاسم بملاص طفولتنا حتى أصبح جزءاً منها ، تذكر فيذكر ، مثل جدار المدرسة الذي كان قلعتنا في حرب الأولاد الآخرين ،

(\*) م ٥ : ٢٢٠ - وقع ذلك الزلزال كما هو معروف سنة ١٩٢٧ . لما الغراف ريلس ، فالتصود به إطلاق فكامله في حيا في الحور ، وكان ذلك في مطلع الثلاثينيات . وريلس هو فرديسان فون ريلس ( ١٨٣٨ - ١٩١٧ ) Zeppelin ، مهندس طيران للشخ ، صنع للطاير الكبير التي سميت باسمه . - انظر : للنجدي في الإعلام - دار للشرق - بيروت . ط ٨ ،

ومثل المعلم الذي كبسنه يقبل المديرية فما عاد وما عادت في الفصل التالي . ومثل نافذة بنت الجارة ، اليونانية الحسنة ، التي كانت تقعد عليها تحمل إبرة في يد وحيط في الأخرى . ولكنها ما كانت تسج إلا بعينها أحلام صباه . وكان هو يمر تحت النافذة سبع مرات في اليوم على الأقل ، ذهاباً وإياباً . وكان يمد عنقه حتى يستطيع أن يرى عينيها - هل تمسحه نظرة واحدة ، واحدة فقط يا رب ! ماذا أصاب هذه النافذة الآن ؟ إنه يمر أمامها ويتهد . ما بقيت جارة ولا بقيت بنتها . والذي أثار دهشته أنه صار يمر الآن أمام النافذة فلا يحتاج إلى رفع البصر نحوها ، كما كان شأنه في الطفولة ، بل صار يحفضه حتى يرى النافذة ، مما دعا دعائها ؟ هل انخفضت النافذة حتى حافظت كسبه ، أم ارتفع الطريق خلال هذه السنين ؟ هل تراكم العمر فوقه ، حتى كاد أن يحاذي النافذة ؟ سقى الله أيام الطفولة يارنوبيا ، حين كان يمس السروال ، رقعة فوق رقعة ، أرفع من مداس أبي القسم ، حتى تعلن والدته أنه قد ضايق عليه . كل شيء يكبر أو يصغر في أذهاننا ، إلا نحن في أذهاننا ، نظل كما كنا يارنوبيا !<sup>(١)</sup> .

يا الله ! إن هذا الميض من الذكريات بحميميتها ودفتها الإنسانيين وعفوية استعادتها وصديق رسمها وتعبير عنها ، تعني لديه « حياً » مسحوة في ذهن صاحبا من مادة هذه الذكريات ! فهي استعادة للماضي وحياة الوطن . هذا هو وادي النسناس القديم ، أو هذه هي ، في نظره ، حيفا القديمة التي أحبها وألف حياتها ، أما حيفا أو وادي النسناس بوجهها الجديد ، فقد تمثلت في ( أولاد الحارة ) ، وعناصر طارئة ( بائع البلاستيك وعساكر البلدية ) ، وهؤلاء جميعاً وقفوا يسطرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئاً<sup>(١)</sup> .

ولم يكن الكهل القاعد على عتبة الستين وحده الذي فاضت نفسه بذكرات الماضي ، وإنما نجد فيضها يفسر كل أولئك الشهود من أبناء جيله الكهول ، الذين رأوا معه عودة زنوبيا إلى الحى ، تشردد اسمها الحبيب على شفاهم : « هند المعجور جامعة بقول البر ، والحلاق والعران وبائع السمك وانبال واللبانة الطيرانية ، والمعلم المتقاعد الذي يرتقى عما يعلق بصنارته من سمك في تل السمك . . . وحتى طبيب الحى ، انكسر الباقي ، رآها وناداهما وانضم إلى حلقة المتحفظين حولها<sup>(٢)</sup> .

وما هنا تتجدد مقدرة إميل العينة على الفص ، فيترك دفة الخليل هؤلاء الكهول يحاورون زنوبيا من خلال ما يفحص في

وبالنسبة للأشخاص المشار إليهم ، فإن إميل حبيبي يذكر في إحدى المقابلات معه أن تلك الأستاذ هود . إحسان حبيس ، والثاني لم يذكر اسمه ، وإن أشار إلى أنه نزيل مستشفى الأمراض العقلية ، والثالث هو نفسه .

(\*) انظر مجلة الفكر ، ١ - ١٩٨٢ . لاحظ الفرق في نوع المستشفى ، ثم إنه ذكر أن إشارته كانت في قصته « قنبر الدنيا » ، وهذا خطأ . والحقيقة أنها قصة « النورية » .

ويأتى صوت الراوى من حدود المشهد ليصيف « وقفه شيوخ الوادى حولها صاكرين . ويأتى البلاستيك لم يفهم شيئاً عما يدور حوله ، ولا صاكر البلدية فهموا شيئاً . وأما نصية فاقتربوا يتحسسون ثيابها الزرکشة ، لاهين . وأما القاعد على عتبة الستين فاغروقت عيناه من شدة الصبحك »<sup>(١٥)</sup> . ثم يتدخل صوته بتعليق غنائى تنفطر فى خلاله روح إنسانية مؤسسية ، لا يعكسه من شجن وأسى يشهان ما نحسه ويلمسه فيما يسميه العامة « ترويد الشيوخ أو المعجائز » .

- أبو جميلة !
- أبو جميلة ، ضيمت حالى ، بين الجص
- أبو جميلة ، ذا الحظ مالى ، وذا حلالى .
- أبو جميلة !
- أبو جميلة ، الحال مايل ، والعمر زایل .
- أبو جميلة !<sup>(١٦)</sup>

وأبو جميلة هذا ، قد يكون والد زنوبا النورى ، يخاطبه إميل على العيب بما يمكنه من ارتباط حميم مع الماضى . وإميل ماهر فى تصوير المواقف الشعبية ، وتجسيد المشاعر الإنسانية ، إذ نحس من كمال هذه الكلمات البسيطة أن الكهل يتحسر على الماضى والشباب وقد ضاعا بين عناصر الحياة والحلم ، وبحس الآن أنها بتلكان من بين يديه . وما يزيد فى حسرتة أنه يحس بهذا الضياع فى بلده وقد تعيرت الأوصاع فيه ( الحال مايل ) ، وكأن لأرض تنحب من تحت قدميه ، وأن الحياة على مستواه العردى تتنافس ( العمر زایل ) . فنشعر بالحسرة فى أعماقه وكأنه يتحسب الموت . . وأوضاع الوطن والناس على ما هى عليه

لما يأتى السمك ، الأصلع ، الولد الجمدة ، حبيب الصبايا ، الذى كان يسرق لها أكبر برنقالة من دكان والده مقابل قبلة منها ، فى عطفة الوادى ، وعطفة من والده على باب الدكان ، فىألها عن الدب صاحب نجلا ، فتجيبه زنوبا « حين تصحون أعقل من الدب ، يا أكل العلقات على باب الدكان وفى عطفة الوادى ، وتحبون سمية أيضاً ، يعود الدب يلعب فى ساحاتكم »<sup>(١٧)</sup> .

ويتطوع الراوى هنا أيضاً ليوضح قصة نجلا وسمية والدب صاحب نجلا ، من خلال ذكريات الطفولة الباصرة ، أيام لمهم ( العميضة ) ، وكيف كان الصبيان لا يجتثون إلا حيث تحبىء نجلا ( الدلوغة ، ابنة صاحب الفندق ، وصاحبة الامتيازات العديدة فى المدرسة ) ، ويتجنبون الاحتباء مع سمية ( الصبية الهزيلة الحولاء ، بنت حفيظة حادى المدرسة ) ، حتى لقد صرخت ذات مساء : « لماذا لا يجتثى أحد معى ؟ أما خائفة »<sup>(١٨)</sup> . أما دب نجلا ( الخاص ) ، فهو الدب الذى كان يلعبه والد زنوبا النورية ، وقد حصى نجلا يوماً هو كذا ، فارغمى فوقها ولف يمينه على ساقها . . « ولزادت قيمة نجلا فى عيوننا . صار لها ، بعد الشعر الخاص والوالد الخاص ونفقد

أنفسهم من ذكريات يسترجعونها فيها يشبه تيار الشعور . وبذلك يستكمل الراوى - انقاص استرجاع جوانب الحياة القديمة الأليمة على السنة الشخصيات الأخرى ، كل بما كان يتعلق به . أما هو ، فقد انسحب من المشهد المركزى ليمثل دور الشاهد عليه ، وقد قعد على عتبة الستين ، « واغروقت عينه من شدة الصبحك » . وشر الية ما يصبحك !

وكي نجسد هذه المشاهد الحوارية القصيرة بين هؤلاء الكهول وصديقتهم الأليمة ( زنوبا ) قطعاً من نفوس أصحابها تبص بالحياة وتتعض بالحركة والحياة ، فإنها تمثل لدى كاتبها قدرة مذهلة على استبطان النفوس الإنسانية ، واستكناه الحياة وسبر تياراتها التحتية ، من خلال ما يكشف على السطح من مظاهر تبدو فى ظاهرها عادية أو لا قيمة لها ، كما تمثل لديه قدرة فائقة على ضبط الأحاسيس الإنسانية وتكثيفها فى عبارات أليمة تقطر بالإسائية الوداعة ، وإن ظل فى كل لأحوال غير بعيد عن نصية لوطى السياسية ، بل هو فى صميمها ، يسخر كل أدواته الفنية لتذكير بحقائقها ، والتنبه على واقعها ، والإشارة إلى مستقبلها . ونحن نحسه فى ذلك ، ويلسونه الساخر ، كأن يله تبش فى هذا الواقع ، وعينه تغمر عليه من حلال دموع الصبحك والاستهانة التى تغرورق بها عياله .

ويلتقى فى هذه المشاهد الحوارية التى يرقبها الكهل القاعد على عتبة الستين ، ويعلق عليها أحياناً ، يلتقى فيها الماضى والحاضر من خلال هؤلاء الكهول حاضرة ، لتحدد الإشارة إلى المستقبل على لسان زنوبا - السورة البصارة ، بشخصيتها الشعبية الأليمة . ويزيد الموقف عمقاً تدخل الكهل القاعد على عتبة الستين وتعليقاته التى يتطوع بها ، بما يضيفه هذا التدخل والتعليقات من مشاعر إنسانية صابغة وحميمة . والكاتب حريص فى كل هذا على فصل هذه المشاهد والتعليقات فى مقطوعات يتقل بعضها عن بعض . ويختار المرء أى هذه المشاهد والمقطوعات يختار ، وكل منها معجب وشديد التأثير . تقول هند العجوز جامعة بقول البر « - أنا هند يازنوبا ، هند السمراء أجيرة الفران . كنت أجمع حولى من العتيان ، أكثر مما كان دفاك يجمع منهم . وأية والدته فى ذلك الزمن يازنوبا لم تتساهل عن سر حماس فتاتها فى حل صجينها إلى العرد ؟ كنت أنا هو السر يازنوبا . أما بقولى الآن فلا تجمع سوى قروش غير مثقوة حتى فتحات لقروش سدوها علينا يازنوبا . فاضربى على دفاك وارقصى يازنوبا ، لعل الصبيان أن يجتمعوا فترتزقى وارترقى ! »<sup>(١٩)</sup> .

ونرد عليها زنوبا رداً تتجسم فيه دلالة عدم الرضا عن الواقع الحديدي ، والدهشة لقيامه واختلافه عما عهدته فى الماضى الذى تمى النفس عودته : « حين يجمر العجيين فى بيوتكم ، ويعود أبو جميلة يرقص فى ساحاتكم ، أصرب على دق يا هند ، وأرقص يا يتيمة ! »<sup>(٢٠)</sup> .

الخاص ، دة خاص ١ (١٩) . ولا بأس أن نمرز سمية ونجلا هنا إلى الشعب الفلسطيني المشرود بكلتا فتيه ، المعيرة والغنية ، وكلتاها تثير الإحساس بالألم للأسوى بسبب غربة الشتات والمعاناة . ولا يفوت إميل حبيبي أن يعلن صواظقه الإنسانية ( لأبوية - الأمومية ) تجاه كل من الفتيين : « فهل وجدت سمية من يجتبيء معها فيما بعد ، ويؤنس وحشتها ، في ديار العربية يؤنس غربتها ؟ » (٢٠) ، « فهل وجدت نجلا فيما بعد دينا لأدمى ، الذي يندق مساقها ، في ديار العربية يندق مساقها » (٢١) .

ولا يفوته كذلك الموقف المياصر بالمعاناة القاسية أن يعلن إحساسه بالفرق النسبي في الزمن بين الماضي الحلوى والزمن الحالى الصعب : « لقد كانت الساعة في الماضي أقصر بكثير من الساعة اليوم » (٢٢) .

وإذا كانت شخصيات إميل حبيبي دائمة الحضور في هذه القصة ، وإن كان حضوراً نسبياً ودرجات متفاوتة ، فإن شخصية ( زنوبا ) تظل الشخصية المحورية التي يتركز عندها وحرف النظر والأحداث . وقد تعلمت الحكمة من ذلك الكهل المجرب ( القاعد على عتبة الستين ) ، « فاعتقدت على لساني أقوالاً مفحمة في شكل ردود على بعض كهنة الحى الملون يطلبون إليها استرجاع بعض ( ملامح الحياة القديمة ) في ( الظروف الحديثة - الطردة ) . وهى في ردودها كأنها تزيد في كشف ما لم يكشفه ذلك الكهل من هذه الظروف الطارئة ، كما تزيد في التنبيه عليها والغمز بها . وأكثر من ذلك ، فإنها ، بقدرتها على ( التبصير ) ، ترنو بالأبصار إلى كشف المستقبل ، كما تتركه على ذلك الكهل وأفكاره السياسية . ترد على ( على البقال ) الذى طلب منها أن ترقص ، فتقول : « ما رقصت أبداً إلا لمن لا ينظر إلا إلى الأمام ، وللصبيان الذين ليس لهم إلا ما هو أمامهم . وسأرقص للصبيان مرة أخرى ، لأولادكم يا أهل ويا جعدي ويا هند ، وأنت يا قاعد على عتبة الستين ، حين تكون لأولادكم عني فلا أهود حرية عنهم . حينئذ سأرقص : أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، في الفضاء الواسع » (٢٣) .

ومن أكثر المفارقات كشفاً وحرراً تلك التى نشأت من موقف الحلاق الذى كان منذ أصبحنا على هذا الوضع الذى نحن فيه ، « التزم الصمت في الأمور السياسية ، وأغرق همه في معائر الأسرار الشخصية لزيارته ومعارفه . وظل لا يضحك إلا ببجد ، ولا يمزح إلا ببجد » . ولكنه أراد في هذا الموقف أن يشترك في إصحاك الآخرين ، « وأن يتعدى من النسياسة خمس عشرة سنة ( ١٩٤٨ - ١٩٦٣ ) ، خصوصاً أمام عساكر البلدية . ومع ذلك وقع المسكين على رأسه وقعة دامية » . يسأل زنوبا في تحايت : « أنت ثورية ، وما هذه البلاد بوطنك ؟ فما الذى أرجعك من دون كل المعائب ؟ » (٢٤) . فكان بذلك كمن يحرى الموقف من جميع جوانبه ، إذ دفعها إلى الرد عليه بما يفضح الحال ، ويعلى

الإيمان بالحقيقة التاريخية المضمرة في طبقات الغيب ، قياساً على حكم التاريخ : « هل بقي لك وطن يا حلاق العقول ؟ ماذا تخلقون في بلادكم هذه : شعور الناس أم جنودهم ؟ الفلافل أرمخ جنراً منكم . لقد دفنت حكم الأتراك وحكم الإنجليز ، وعمرت بعدهما » (٢٥) .

ولا يفوت زنوبا أن تحدد طريق المستقبل من قبل أن تمضى عن الوادى ، فتخبر ألقها القدامى ، وقد بدأ ( عساكر البلدية ) في تفريق التجمهرين وهم يلحون عليها ألا تتركهم ، فتجيبهم : « ما تركتكم أبداً . احكوا لأولادكم عني ، حتى إذا هدت لا تذكرى هند وحدها ، ولا الولد الجمدة وحده ، ولا على البقال وحده ، ولا الكثر الباقى وحده ، ولا القاعد على عتبة الستين وحده . أين ذهب ؟ - ولا حلاق السياسة وحده ، بل يذكرى أولادكم أيضاً ، قاعد حبتل وأرقص : أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، في الفضاء الواسع ، مع أولاد يائس البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية » (٢٦) .

وفي المقطوعة الثالثة ، وكما أشرت فيما سبق ، يقف إميل حبيبي على منحى الطريق ، ويرى من الناحية الأمامية الأولاد يكبرون ، لعلهم يقدررون على تحقيق فكرته - دهوة زنوبا التى أرادها أن تمثل الحياة السابقة : « مضت عن الوادى ، كما هبطت عليه ، من باب الطلعة ، زنوبا الثورية احسناء : هى هى كما كانت قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شيء » ، يلتقى هليها وفيها كل أهالى فلسطين بمختلف طوائفهم ، كما عاشوا في السابق ، « فحلفت وراءها على طول الوادى جلبة كما تحلف زوبعة عابرة تسحب معها وإليها كل الآنية المروضة في سوق المخار » (٢٧) .

ويلفت النظر في جمهور المتحلقين حول زنوبا ( بائع البلاستيك وعساكر البلدية ) ، وهم أشبه ما يكونون بشخصيات الكورس لدرجة الثانية . إنهم جند على الموقف أو غرباء . ولعله أراد يائس البلاستيك عنصر المذنبين من اليهود يمثله البلاستيك من دلالة الطرود والحشاشنة وعدم القدرة على الاحتمال والبقاء ، كما في لذهان الناس . وأراد بعساكر البلدية عنصر السلطة الرسمى ، وبأولاد الحارة . . الأجيال الناشئة من الأطفال . ويشع تصاعد تصرفاتهم ومواقفهم جميعاً من شخصياتهم ودلالات وجودهم ، فهم في المشهد الأول « وقفوا ينظرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئاً » (٢٨) . وفي المشهد الثانى وقد فهقه شيوخ الوادى ضاحكين ، ويائس البلاستيك لم يفهم شيئاً مما يدور حوله ، ولا عساكر بلدية فهموا شيئاً ، وأما الصبية فافتربوا يتحسسون ثيابها المبركشة ، لا هين . . « (٢٩) . أما في المشهد الثالث ، فإن بائع البلاستيك « تضايق من انصراف الناس عن بصاعته ( كأنه اكتشف أمره واتضح ) . وعساكر البلدية تشاورو هياً بينهم ما إذا كان عليهم أن يطلبوا منها إبراز رخصتها . والصبية تهاوسوا بالدب وبخوف منه . . . » (٣٠) . وفي المشهد الرابع ، فإن « بائع البلاستيك



المسار والتوصيلية ، وتلاحم فيها بينها بما يشبه الأعصاب الدقيقة أو الشعيرات الدموية ، التي تغذي أدق الأطراف وأكثرها بعداً ، بدم الحياة والفن ، بحيث تسد كل الجرتيات متكاملة في بناء قصص صلب ومتماسك ؛ فلا نقص ولا ترهل في المائدة لو في الأسلوب ، وقد أوردت هذا التماسك الحقيقي بين مختلف هذه الوسائل والأساليب أحساساً بواقعية الأحداث وصدقها ، بحيث لا يعود القارئ قادراً على التمييز بين الحدث الواقعي والحدث الفني ؛ فقد اجتمعت في كل الأحداث روح الواقعية وجوهر الفن . وأعطى الكاتب هذه الواقعية بما أضفاه عليها من إلف وحمية باسترجاعه وبعض شخصياته بعض ذكرياتهم ، ويتدفق تيار الشعور لديهم ، بحيث تنأثرت في كثير من أجزاء القصة مشاعر إنسانية أشبه ما تكون بتأثرات المحيط الدافئ . وهو يمزج في هذه الذكريات والمشاعر بين ما هو أغان وأهازيج طفولية يرددتها أطفال فلسطين في بعض المناسبات

— شقي يا دنيا وزيدي .

— شقي يا دنيا وزيدي . بيتنا حديدى . همى همد الله  
كسر الجرة . قتله سيده . نيمه برة . هبه أ .

وما هو نداءات بعض الباعة :

— إيا يا كايما ، يا كايما

— بوزله بحليب . اليوم بمصاري ويكره بلاش !

وما هو صوت (السعدان) أو ملعب السعدان في فلسطين :

— هوب ، هوب ، اعجن مثل ستلك المعجوز وهي تعجن  
المعجن !

— هوب ، تبخر مثل المعلم وهو يعلم الأولاد !

وإذا كانت مثل هذه الأغاني والنداءات والأصوات تذكر بحياة الماضي ومضارة الطفولة المسروقة ، فإن الكاتب يمدس بين هذه المواقف الطفولية بعض أصوات الأمومة المزعة بسبب بعض أحداث فلسطين :

— ولدى ! طلعت قبيلة في رأس الشارع .

— وللك بخير . انقل ابن مسعود .

— أوع تغيب بعد غياب الشمس ، أحسن ما نطلع بك  
قسلة

وقد تكون مثل هذه الصرخات لا تزال طوال سنين هذه ترون في أذنيه وفي أذان كثيرين من أبناء فلسطين مع كل الأحداث التي دهمتهم وألحقت بهم الكبة . وتأتي مثل هذه الصرخات بين تلك الأغاني والأهازيج مثل قبيلة مدسوسة بين أبواب حريرية تذكر باستمرار هذه المفارقة للإنسانية الصارخة . ويستمر في هذا السيل من تيار الشعور الدافئ ، فنقرأ مرة ثانية بعض أغاني الأطفال :

التمت نحو عساكر لبلدية : « متى تبدلون بتأدية واجبكم ؟ ، وعساكر البلدية نساء نوا فيها بينهم . كيف ؟ ، والصبية نظروا في عيون أسانهم متسائلين . » (٣١) . وفي المشهد الخامس يشاركون الجميع انفةقة والصحك ، وقد ردت زنوبيا على طيب الحى ، الكثر الباقي ؛ إذ طلب منها أن تبصر له مستقبله ، إذ كان صبت النحاس جاهزا ، فضالت : « الذى بقى لك من مستقبل ، يا كتر ، يستطيع أحشى أن يراه . أقلب الطست وانقر عليه » (٣٢) ؛ كان ردها هذا أثار بعض مشاعر الاطمئنان في نفوسهم ؛ إذ يحس فيه قدر من التهكم . وفي المشهد السادس ، أشرت زنوبيا إلى الكهل القاعد على عنة الستين وإلى غرفته التي ولد فيها ، وقد « هدموا جدارها وحولوها إلى كشك سودا وجازوزة » ، وسأله : « ماذا أصاب الكلول العبرى ، والغرفة التي ولدت فيها ، التي ستحول إلى متحف ؟ » (٣٣) . وهما ركض صاحب كشك السوداء والجازوزة ( يهودى طارىء ) إلى بائع البلاستيك وتماصا ، وراحا إلى عساكر البلدية وتماصوا . وسأل لعاب الصبية على ذكر الجازوزة ( براءة أطفال ) (٣٤) . وفي المشهد السابع ، هند موقف الحلاق ، بدأ عساكر البلدية في تعريق المنجمهين ، وكان على الكهل أن يقوم على عنة ( كذا ) ليندمج في سابلة الحياة التي لا تنقطع . وتفرق الصبية يشترن الفلافل من كشك في أقصى الوادى ، تصنع الفلافل فيه من الطراز الحديث ، ولكنها بقيت فلافل ، الفلافل القديمة (٣٥) . والصبية بذلك ، وهم يأكلون الفلافل الأرواح جداراً . يتجذرون أكثر من أنظمة الحكم : الأتراك . والإنكليز .

وأخيراً ، وفي النهاية نطلب زنوبيا إلى الجمهور أن يحكموا لأولادهم عنها ، حتى إذا عادت تذكروها ، وحيث سترقص : « أريد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، في الفضاء الواسع ، مع أولاد بائع البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية » . وربما كانت هذه الدعوة إلى التعايش ، هي فكرة الحزب من ناحية ، وقد لا يستطيع الإعلان عن سواها من ناحية ثانية .

وهكذا نرى كيف يتوسل إميل بوسائل فنية قصصية متنوعة من أجل توصيل ما يريد أن يقوله أو أن يشرحه ويعلم منه ، بلسانه أو على ألسنة الآخرين . فهو يراوح بين أساليب قصصية عدة ، ويمرر بين وسائل مبه كثيرة ، تشف كلها وتشى ، بدرجات مصونة ، بأفكاره وبأهدافه التي يتغياها ؛ فمرة نراه يتحدث بشخصية الراوى ، ومرة أخرى بأسلوب الإخبار بالحدث ، وثالثة بطريقة السرد ، ورابعة بمرص السؤال والاستفسار ، وأخرى بالتأمل أو التعليق أو للتولوج الدخلى ، وغير ذلك من أساليب ، بإقامة الحوار الحى بينه وبين أخته ، في شكل يأخذ طابع الأسطورة وروحها ، أو بين بعض شخصياته ، بحيث تعمق على حبال هذا الحوار كله عاكيد من الدلالات والرموز . وتندفى هذه الأساليب كلها وتوزع في شبكات من



— ياستى عرجا عرجا ، يامعتاح الطيبجا !  
— حطيت ورا الصندوق . أجا خالى سرقه . سرقه  
ما سرقه . لبتى من حلقه .  
وينقطع دق سيل الذكريات بكلمة :

— إصراب !

كان الكلمة تقطع هذه التدفق للروح الطفولية ، كما تقطع  
الإضراب الطويل في فلسطين يوماً استمرار الحياة على طبيعتها .  
ويستأنف الأعبة :

— حلقه شغل بقل . حلقه طير عقل . با بنت الملوك .  
جايين بخطوك . . هيه .  
ثم تتوقف وتنقطع مع كلمة .

— بوليس ! (٣٦) .

قد يبدو ومثل هذا المنولوج الداخلي متكلفاً ، ومع ذلك فإنه  
تنجد فيه ، ومن خلال تنافره ، مسألة الحياة الفلسطينية من  
براءة الطفولة ونضارتها إلى خبث الاستعمار والصهيونية  
وارهابها . . فبسيها تسرق الطفولة من أصحابها ، إذ تحرم من  
حقوقها ، وتتقطع بها أوصالها ، كان الكاتب ، بذلك ، يعتمد  
الإجابة من الصبية الذين نظروا في عيون أمهاتهم متسائلين ،  
فيعرض أمامهم درساً في تنبيه حس الانشاء الوطنى وإغاثته ،  
ينفى في ألحان شعبية . وفي ظل هذا الإلف الإنسان يدمج حساً  
عميق من روح الالتزام والمسئولية ، مع حس غامر من الروح  
لشعبية الجادة ، تقترب بالكاتب الكهل من حدود العظمة  
الإنسانية والصدق الطفولى معاً .

وإميل حبيبي وصاف دقيق الملاحظة ، عميق النظر والتأمل ،  
يتكلم في كتاباته عن تجرته الحياتية الواسعة ، وثقافته الغنية ،  
ويرد ذلك كله بطاقة هنية باهرة ، وخصوصاً عندما يمثل  
مواقفه الصبة نملاً يدوبها من أن تصبح أشبه ما تكون بالحدث  
العادى في حياته . وعندها يتم تخلق الموقف بين يديه وعلى سنان  
قدمه ، وهو ينبض بالحركة ، تكاد تدب فيه أنفاس الحياة .  
زنوبيا النورية « هبطت على الوادى من باب الطلعة كما يبط  
الدى على أحضان تبة عتيقة : زنوبيا النورية الحسنة ، هي هي  
كما كانت من قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شيء بلحمها الذى  
بلا شحم ، وشبابها المزركشة المهلهلة ، ويدفها الصغير ذى  
الصناعات الحاسبة الكبيرة مثل القرطين النحاسيين الكبارين  
في أذنيها ، وما ينسأمتها اللصوب ، ويعينها الحصرلويين  
لكحلاوين بدون صناعة ، على وجه أسمر على قامة  
ملفوفة (٣٧) . وهو لا يكفى بهذا الوصف الدقيق للمرأة ،  
ولما راح يستكمل بالنفس الحالة الإنسانية . يجمع جوانبها ،  
فيستحضرها في الدهن وقد خلع عليها مشاعره بروح التفتن التي  
لا تزال تغتذى من روح الحياة الشعبية ، سواء من ناحية الحس ،  
أو من ناحية التعبير . فهو زنوبيا على الوادى « كما يبط التدى

على أغصان تبة عتيقة » ، كأنه ينبه بهذا الحس الدقيق إلى ما لحق  
حياتهم بعد التكية ، إذ ينظرون إلى عاصر الحياة الماضية كمن  
يستقطر التدى في أيام القحط والجفاف . ثم يفجأ ، وهو يصف  
تلك النورية « بلحمها الذى بلا شحم » ، فيستحضر في لدهن  
التعبير « شحمه ولحمه » ، الذى أصبح شعبياً لشيوخ دورانه والده  
على الألسنة ، خصوصاً إذا ما جرد من حركات الإعراب فيه ،  
فيفجأنا هو الآخر وقد جرد النورية من الشحم ، ويتغير التعبير  
ليصبح أكثر دلالة وصدقاً على الحالة التى يتحدث عنها  
النورية الخفيفة اللحم ، الصامرة العود . . ويشعر باهزة التي  
يخلقها الكاتب المبدع من خلال هذا التعبير المدجج في التعبير  
الشائع .

وقد لا يحسن في القصة بما يشعل انكاتب بعنصر الزمان  
الظاهرى ، وإن لم يهمل هذا العنصر تماماً ، فاكفى ، كما فعل  
في قصة « بوابة متدليوم » ، بتجديد الإطار الزمنى العام  
للأحداث ، واختار في كل من القصتين لحظة زمنية مشرقة يبدأ  
فيها الحدث المحورى ، فنوبيا « رآها في ذلك الصباح النيسال  
المشرق » . وقد يكون لمثل هذه اللحظة دلالة على ما يطر  
الكاتب من حس التفاؤل والأمل . ولكن فكرة الزمان في القصة  
تبدى حقيقة من خلال إحصارها في روح الحاضر حتى عندما  
يتحدث الكاتب أحياناً بصيغة الماضي ، إذ إن الحديث بهذه  
الصيغة لا يقصد به الحدث الماضي لذاته ، أو تسلسل هذا  
الحدث مع تدحرج الزمن ، وإنما المقصود هو تسخير الماصوية أو  
توظيفها في خدمة الآن والآتى معاً . . أو خدمة أفكار الكاتب  
وأهدافه ، أو إضائها . وتؤدى هذه المهمة بمقدار علاج هذا  
الماضى في روح الحاضر ، واندياسه أو إحصاره فيه . وقد يكون  
طابع قصة الفكرة الذى يسم قصص إميل حبيبي عموماً ، هو  
الذى يفرض هذا التوجيه للزمان وفهمه من هذا المنحى .  
ولذلك فإن القارىء يظل يحس ، من خلال روح الاستمرارية في  
الزمن ، سواء كان العمل ماضياً أو مضارعاً ، بحيرة الموقف  
والمكرة .

وكما يتمتع إميل بحساسية شديدة نحو الزمان ونحو التعبير ،  
فإنه يطن في نفسه روحاً عظيمة من النقد المتكلم والسخرية  
الحادة ، التى تسعف في كثير من المواقف على الممز والتضيق دون  
التصريح . يشكو على لسان هذا ، جماعة بقول البر وهى  
تخاطب زنوبيا : « . . . أما بقول الآن فلا تجمع سوى قروش غير  
مقوبة . حتى فتحات القروش سدوها علينا يا زنوبيا » . ويعلق  
على طيب الوادى الذى أراد أن يحس بخص زنوبيا ، وكان في  
الواقع يمتحن بقايا التبض في قلبه (١) ، فيدعوها إلى أن تبصر له  
مستقبله ، كما كانت تفعل عندما كان يمرد من الجامعة في  
الشام . ويعلق القاعد على عته الستين ، يقول : « ومن أيام  
الدراسة في الجامعة كان يحب النظافة ويحب المسترة . ولدلت ،  
حين كانت تأتيه النورية إلى عرته كان ينادى على صاحبة البيت

«ولوجئت الحقيقة لوجدت الفرق عالياً بين أحلام الأسى وأحلام اليوم...» (٤١).

إن استعماله ألفاظاً وعبارات مثل «عرق الباب» صارت عظمته مكاحل، ولوجئت الحقيقة، ضمن هذا الأسلوب السخ، وفي مثل هذا الحوار الحاد الذي يعرض فيه تأملاته العميقة يفتش من هذا الجو غيوم التعقيد، فيصفو الأسلوب صفاء النفس، ويعيب نفوس القراء بعدوى هذا الصفاء، ويحرك فيها شعور الانتعاش الكامن في منابع هذا الصفاء في النفس الإنسانية.

وبهذه الروح يقيم إميل حبيبي، من جميع هذه المواد والعناصر، أبنيته القصصية في رحابها وضبطها، ويملأها بشخصية وأحداث، وطريقته الموسومة بوسمه. وهذه انقصة ليست قصة الحدث التنامي ألقياً، كما أنها ليست قصة الشخصية - البطل، ومن ثم ليست قصة البطولة الفردية، وإن كانت هناك شخصية محورية تتركز حولها معظم خيوط الأحداث، وإن لم تكن هي ناسجتها. والأحداث في هذه القصة جريئة ورأسية، تتفاعل والشخصيات عميقاً، وتتكامل بها ومعها في سبيل الكشف عن هدف القصص وخصائيه التي يتعياها. وهكذا تبدو العمليتان أشبه شيء بالدائمة، لا بد لها من محور رئيسي تدور حوله. ولكن هذا المحور يتغير في أحد طرقه بين الحين والآخر، فتتوزع بالتوالي على محاور متعددة حسب مقتضيات الكشف عن الهدف الرئيسي للقصة، الذي يظل هو البؤرة المركزية في آفاقها. ويمكن أن نسمي هذا النمط من التكنيك «تكنيك الدوام»، حيث يتكشف الهدف في القصة مع دوران دوامة الأحداث والشخصيات، وبالاتصال على أطراف المحور المتعددة فيها. وقد ترتب على ذلك أمران: أحدهما، عدم بروز عنصر التنامي والامتداد في الزمن؛ لأنه ليس هناك نحو أقصى فصلا، لا في الأحداث، ولا في الشخصيات، وإنما المواعيل يتم عميقاً، ويتمثل في الكشف. وثانيهما، بروز عنصر التأمل والتحليل العقليين عبر التوصل الفني بالرمز أو بسواه من أجل التوصل والوصول؛ توصيل عناصر الهدف وجريئاته، والوصول إليه مكتملاً في النهاية، يتكشف بالمنطق أو بالإيجاز.

وبهذه الأساليب التي يتوصل بها إميل حبيبي يتخلق عوالم القصص ويتكامل؛ ذلك العالم المتميز بأجوائه المحلية، الذي يبدو أقرب ما يكون إلى الروح الإنساني الحميم، وبسروحه الفلسطينية، حيث يبدو أبعد ما يكون عن التعصب الإقليمي للضميم... صدقاً مع النص، وإحلاصاً للقصة والنفس.

أسلوب الأدبيين، وبخاصة في كتاب الريجاني «قلب لبنان»، وهو عبارة عن تسجيل لبعض سياحاته ورحلاته في داخل لبنان.

أن تحمل إلى غرفته طستاً مليئاً بالماء؛ فكان يبدأ بغسل الثورية. لماذا تريد الماء يا جاري؟ - حتى تبصر لي مستقبل يا جارتنا. بل ماء؟ إن فتح البحت لدى المور أشكال وألوان!.

«ولحقيقة أنه ما من أحد أحبها كما أحبها صاحبنا هذا. وقد عرفها تمام المعرفة» وهي تحبه أيضاً (٣٨).

وحق هو نفسه. انقضاء على عتبة الستين لم ينج من روح هذه السخرية وضمرها: «لم يشأ القاعد على عتبة الستين أن يجرى حاصي، فهو يعرفها أيضاً، وهو يحبها أيضاً، ولكنه صار يعرف نفسه» (٣٩). وتحلو غمزات إميل في بساطتها وعموتها، كما تحلو في خبيثها؛ إذ تأل أحياناً من خلال جملة معترضة قصيرة، كما في قوله وهو يتحدث عن زنوبيا أيام كانت تحظر في أزقتهم وقارة لوحدها، وما أبدع هذه التارة [١] وتارة مع والدك - هل هو واندك يا زنوب؟. وثاني أحياناً عبر لفظة واحدة تحمل خصب الدلالة من خلال الاستعمال الشعبي العامي، «...» ومثل أعلم الذي (كبسته) يقبل المدير، فما عاد وما عادت في الفصل التالي (٤٠).

إن إميل حبيبي، بسخريته وبأسلوبه كليهما، يذكرنا بأمرين الرئيس الأدبي المشهور بسخريته الجادة، وبأسلوبه الرشيق لقريب من القلب. ومن أبرز مقومات هذا الأسلوب البساطة والصدق والعموية، وكلها صفات متأنية عن استقطاد روح المعصبي والعامية معاً في لغة سليمة سهلة وميسورة، تعبر تعبيراً طبعياً عن أعماق النفس في ثرائها وفي بساطتها. وبذلك يتحقق للكاتب أسلوبه المتدفق بالحموية والصدق، فبقربه من القلب، ويجعله يشيع جواً من الدفء والحميمية.

بعدنا إميل عن بعض ذكريات فترة طفولة الراوي، وأنه كانت تدمه أحياناً بعض أطباء حتى «انتشر في الزقاق خبر أن الصبي غير طبيعي». ولما وصل الأخير إلى والده الكهل ربطه أحوه لكبير بعرق الباب، وانهاى أبوه عليه بالحزام حتى أحاده صيا طبع.

«ومنذ ذلك الحين انقطعت أطبافه، ومضى شبابه كومة حلم، ينجب البنين والبنات بأطبافهم. ولا يجرؤ على التفكير في الماضي حتى لا يعبر بالسذاجة. طفولة فتحت صدرها لقص لربيع».

«وما هو الآن، وقد قعد على عتبة الستين يراقب سابلة الحياة التي لا تنقطع... تدمه أحلام اليقظة من جديد، أشد مما كانت دهمته في طفولته، حتى اختلط الأمر عليه، وضمرها بين أصله له، وله وحده. ولم يبق له أخ كبير يربطه بعرق الباب. ووالده صارت عظمته مكاحل. لقد صار هو نفسه والدًا».

قصبت عدة سنوات في إعداد رسالة الماجستير حول «أحب الرحلة عند أمير الريجاني»، ويمكن لتقاربه أن يلخص التشابه الواضح بين

### ٣- قصة «مرثية السلطعون»

والعمل الرابع والأخير في هذه الأعمال هو قصة «مرثية السلطعون» ، وقد كتبها ونشرها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، حيث كان قد استوى حوده الأدبي في هذه المرحلة ، وبدأ في التصح وخرارة الإنتاج من بعد ذلك ، حتى لقد تحول إلى كتابة (العصرواية) ، والرواية ، ثم للمسرحية ، بعد أن كان قد تفرغ للعمل الأدبي في وقت لاحق .

وميزة إميل حبيبي أن كل أعماله الأدبية هذه سياسية وطنية ، تدور حول موضوعات متشابهة ، بل تكاد تكون موضوعاً واحداً . وهو إذا كان لا يميل للصرب على الموت الواحد ، فلا يه قداد على استغلال حصص الموضوع والتنويع في ألقانه . ولا غربة ، فالموضوع ، مصر شعب ووطن ، وقضية حياة على مستوى المرء وهل مستوى الجماعة . . ومن هنا يتوافر الخصب في الموضوع ، ويتألف التنويع عليه . ويظل الحديث عن آثار النكبة الفلسطينية ومظاهرها في مرحلتها الأولى (١٩٤٨) ، والثانية (١٩٦٧) حديثاً يمس الجوانب الإنسانية المأسوية فيها ، كما يمس الجوانب النصالية ، وكلها جوانب لا تنتهي ولا تطف عند حد ما نهباً له الأديب الذي يتوفر على تناول هذه الجوانب واستشراف بعض أبعادها .

وإميل حبيبي في «مرثية السلطعون» يتحدث عن بعض المظاهر والآثار الإنسانية والمأسوية للنكبة في مرحلتها ، ويحدد طريق النضال وأسلوبه من وجهة نظر فردية - حزبية ، وذلك من خلال تعرض الراوى في القصة (الكاتب نفسه) لبعض جوانب من حياة الشخصية الأخرى الوحيدة فيها (حريز البقطان) ، بأسلوب فني متميز ويبحث على النشاط والتأثير . ولا نحس أن هناك في القصة أية شخصية أخرى إلا من خلال تلك الإشارة الوحيدة إلى أن القصة - المرثية كتبت بناء على طلب شخص ثالث في ذكرى الأربعين لوفاة للمرحوم (حريز البقطان) (٢٢) ، دون أن يذكر اسم ذلك الشخص الثالث ، لو تعاد الإشارة إليه

ومن البدء ، ومن قبل أن نشاول هذه القصة بالتحليل ، أود أن أشير إلى ملاحظة تلفت النظر في أعمال إميل حبيبي الأدبية في هذه المرحلة الحديدة . وهذه الملاحظة ، وإن كانت شكلية ، إلا أنها تنص على الموضوع الجوهرى الذى يشغله في أعماله كلها ، وهو تقديم كل كتاباته ببعض أبيات شعرية أو غنائية (مشير إلى ذلك ، كل في مكانه) ، تتغنى بالوطن ومحبه ، أو تبشر بالعودة . وهذه القصة يصدرها ببشارة ، بيت من الشعر لعبد الله بن عبد الأعلى :

ليس أنت بعيد

بل قريب ما سياتى

وعلى الرغم من صدمة الحرب في حزيران ١٩٦٧ ، وثقل الهزيمة ومأسويتها ، فإنها لم تعقد أدباء الأرض المحتلة توازنهم ، ولم تضعف إيمانهم ولا آمالهم في حقهم وحق أهلهم في الوطن والعودة . واعتقد أن مثل هذه الظاهرة اللافتة للنظر في كتابات إميل في هذه المرحلة مظهر من مظاهر الإصرار على المقاومة العنيفة أمام الإحساس بالتحدي الجديد . والقصة كلها كأها رد على هزيمة حزيران ، فقد جاءت أثراً من آثارها ، ودعوة إلى النضال بطريقة الحزب . . وإميل حبيبي الذى مثل دور انكهل القاعد على عتبة الستير في قصة «النورية» ، يراقب الحياة ويتأملها ، ويحدد الاتجاهات فيها ويرشد إليها ، كان قد قام من عتته في نهايات القصة ليندمج في سابلة الحياة ، وبها هو ذا يقف هذه المرة ليمثل دور المناضل - المعلم والمرشد لطريقة النضال الصحيحة في رأيه . ومن موقف الراوى في «القصة - المرثية» يستعرض الكاتب شريطاً خصباً من نضال صديقه القديم الحميم (حريز البقطان) ، الملقب بـ (السلطعون) ، فيستند أسلوبه في النضال ، ويذهب إلى أسلوب حزبه وطريقته ، حيث يراها توصلان في النهاية إلى الأهداف الوطنية . وإلى جانب ذلك كله ، فإنه يطلعا على بعض آثار النكبة ومظاهرها في حياة العرب في الأرض المحتلة ، كما رأوها وكما عاشوها . ومثل هذه الآثار والمظاهر الحياتية كثير ، وهي تشبه أن تكون مضغاً نابضاً ، لتظل شواهد على عناصر المأساة الإنسانية في حياتهم .

وإذا كانت صعوبة الكتابة في الموضوع الواحد ومخاطره يمكن تجنبها بإعادة الاختيار من عناصر هذا الموضوع خوف من التكرار ، ويتنوع وسائل القصص المعنى خوفاً من الإملال ، فإن إميل حبيبي أصاب إلى هذه الصعوبة ومخاطرها في قصته مأزقاً جديداً ، إذ قلل من عدد الشخصيات فيها إلى ما يكاد يقتصر على اثنين فحسب ، وجعل الدور الأساسى للراوى منهما (الكاتب نفسه) ، الأمر الذى كان من الممكن أن يجعل العمل أقرب ما يكون إلى الخبر ، فيفرض على كاتبه أسلوب انعكاسية والإخبار السردى ، ولكن أدبنا ، بقدرته القصصية ، أطال بعض الشيء في عمله لينجاوز به حدود الخبر ، فبدأ قصة قصيرة مكثمة ومركزة ، كما حاول أن يتنوع في أساليب العرض وطرائقه ، فمن الإخبار والسرد بالاعتماد على العمل المناصى كثيراً ، إلى التأمل والبحث وطرح القضايا والتساؤل حولها ، ثم عرض الإجابة وإردافها بالتعليق أو شفعها بنقصم أحياناً ، ومحاولة إشراك المحاطب في بعض الموقف ولا يعونه في بعض الأحيان أن يستغل ، بقطة ودكاء ، عنصر المعجزة القائم على تعبير شكل بسيط في تعبير مألوف درج الناس على سماعه في صورة معينة ، بحيث يقلب معناه ليخدم غرضه ، ويثبت بذلك حقيقة مخالفة . وإلى جانب هذا ، فهو ماهر في التقاط موبد للذكريات عن أيام النكبة وبعض مظاهرها ، يذكرها بلسانه مرة ، ويحدث صها عن لسان صديقه مرة أخرى ، بحيث تلبس أحداثها طارحة ومؤثرة ، خصوصاً صلما يلجأ إلى تجسيد المفارقة الإنسانية فيها ، ببش

الحكمة ، لا يعرف مصدرها . ولكنها تلصق ، وهي فيها أكبر من هم . فكنت لاحق هذه القضية ، فلاحظت فيما بعد ، أن أم الولد كثيراً ما تكون البائدة بإطلاقه على ولدها . فالفن تشف عن طائفتنا ، وأمهاتنا أدرى بنا ،<sup>(٤٤)</sup> . أما في تفسير طبيعة الألقاب والسري إطلاقها ، فقد حسب في البداية أنه يقع عيها في مظهر الإنسان وفي بعض حركاته أو تصرفاته . وبالنسبة لصديقه ( السلطعون ) ، فإنه وقد أغلق عليه هذا القالب ، يروح فيصفي عليه شكل سرطان البحر وهيبته ، حتى لتحسب أن الله سبحانه قد أحال هذا الحيوان ، في شكله وهيبته وصفته ، إلى إنسان غث في ( حريز اليقظان ) : « وكنت أحسب أن لقب سرطان البحر علق به على مظهره الخارجي . فإن مشيته عريضة - الكعب اليمين ( كذا ) مندوعة إلى أمام ، والقدمان مفرجتان مثل البركار المفتوح ، اليمين تؤشر على اليمين ، والشمال على الشمال ، في إصرار البوصلة . وإذا أضفت إلى ذلك قامته الطويلة التحيلة ، وعنته للمطوط ، لا تحتاج إلى معرفة سابقة بهذا القالب حتى تبادره به »<sup>(٤٥)</sup> . ولكنه وقد تعمقت معرفته بصديقه ، وبعد أن تعرف طبائع سرطان البحر ، يكتشف أن هناك من الصفات الباطنية ما يربط بينها ، أقوى مما يربط الشكل والمظهر الخارجي . ويستغل هذا الاكتشاف ليحقق صدق الفلسفة ، ويزداد قريباً من قارته وهو يعلمه قصور النظر لديه في بداية الأمر ، حيث يوجه له الحديث معترفاً بخطئه : « ولكني كنت غافلاً » فلما أحقرت بصيد السمك ، وتعرفت على طبائع سرطان البحر ، وعرفت صديقي المرحوم حريز اليقظان كما يعرف السركانة الأمين ، أدركت أن الألقاب تتناول ما هو أعمق من المظهر الخارجي ، وتعريتنا . كان المرحوم ، في طيبة قلبه وفي سذاجته ، أنه سرطان البحر في سذاجته التي لا نظير لها . وبو كان العرب أهل شواطئ لا استعصوا به عن العامة في أمثالهم - يكون يجري مندوماً ، فما إن يرى ظلاً غريباً في طريقه حتى يتقلب على ظهره وينصب فكاه استعداده للقتال ، فهو سر على أهون سبل ، ولو ظل يجري لسجا . رحمه الله ، صاحب وسرطان البحر ، ورحم كل أصحاب الصوب الطيبة ، المحاريين المتقلين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر !<sup>(٤٦)</sup>

وبهذا يمتلك الكاتب في يده مفتاح شخصية هذا الصديق ، وبه يروح يفسر للقاري تصرفاته وأحكامه حتى وفاته ، من خلال آراء ومواقف يتخلها تجاه الأحداث منذ ما قبل الكبة الأولى عام ١٩٤٨ . ومن خلال حياة هذه الشخصية وعلاقته معها ، يرفع الكاتب إطاراً لتاريخ القضية الوطنية ، يصع في داخله بعض مظاهر الكبة التي يختارها مع هذا الصديق . وفي الوقت الذي يروح فيه يعرض هذه الشخصية ، ويريد في كشف بعض جوانبها وأساليب تكبيرها ، يعرض بطريقة بصاها ، ويدعو إلى طريقة نضال الحزب ، ويحث على اتباعها ؛ فهي في رأيه ، التي تستصل بالقضية إلى النهاية ( للتمتعة )

عاصرها ، وتعميق الإحساس بها . وعندما يلجأ الكاتب إلى التفسير أو إلى النعي أو الحوار القصير ، فإنه يقصد في كل الحالات السبب عن بعض الوقائع ، ولفت النظر إلى ما فيها من عناصر لدخلة والعراة . وهو في كل هذا التوزيع ، وهذه المزاوجة بين الأسباب المختلفة ، وعلى الرغم من إيدائه السخط أحياناً ، يظل هادئاً رزيناً ، سميت المعلم والمرشد الحكيم ، وإن لم يعتقد هذا السميت حفة الظل وروح المتندر والطرافة ، حتى لتتصوره أحياناً يعمز بعينه من بين السطور ومن فوقها . وهو في كل ذلك يعمي موضوعاته ويبرزها في أعمق صور الإقناع والتأثير

وبطبيعة القصص المترجم في إميل حبيبي ، فإن قصته في جوهرها تقوم على فكرة أو مجموعة أفكار ، يسخر ، فياً ، كل عناصر القصة من أجل بلورتها ، وفي سبيل تعميقها والدعوة إليها . وهكذا ، وعلى غرار قصصه السابقة فإنه يفتح قصته هذه بطرح فكرة تأملية يستغرق في تأملها كأنه مشغول ببحث علمي ، يجمع فيه الآراء المتعددة ، ويحاول أن يحاكمها بعقل الباحث المفكر ، دون أن يحجب أسلوبه أو يلحق به أي قدر من العس أو الانقباض ؛ بل على العكس ، فإن أسلوبه ، بهذا النظر التأمل الاستغراقي ، يردى ويزداد نفرة بما يأنف فيه من رواج الفن وطابع العلمية ، يضيفها في كثير من اليسر والاطمئنان والشفافية . ولولا روح التفتي لديه لما كان ضرورياً أن يقدم إليها صديقه بلقبه الذي عرف به منذ الصغر ( السلطعون ) ، ليستغل هذا القالب الذي خلق كل مسوغات انطباقه عليه ، من أجل ضفاء طبيعة ( السلطعون ) البحري في سذاجته على ( حريز اليقظان ) في تصرفاته ، وربما ليطلق إلى الرمز به كذلك إلى « كل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاريين المتقلين على ظهورهم ، الذين يريد عددهم على عدد رمل البحر »<sup>(٤٧)</sup> . وإذا ما تذكرنا أن القصة كتبت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، فإنه لا يفي إلا أن يضاف إلى عبارته السابقة ( من المحيط إلى الخليج ) ، ليكشف الرمز ويصرح به . وكاللقب ، الاسم ؛ ( حريز اليقظان ) ، يشف بكلا شقه أوركبه عن دلالة الحذر والتحرز الشديدتين ، نكي يكشف في نهاية القصة ، أنها كالاتعمال للتطرف والاندفاع العنسي . . تؤدي كلها في النهاية إلى الإحباط والحيرة .

إن هذا المدخل الفني في القصة يشبه أن يكون بهواً مركزياً بأهر الصنعة والإحكام ، منه تستق ، وفيه تعود لتلتقي عناصر القصة السائبة والمضمونية . ولذلك فقد كان جديراً بهذا الجهد الذي صرفه القصص في تشكيكه ورفع دعائمه ، كي يسط ، على أساسه من بعد ، تفسير كل الأحداث والمواقف . ويستغل إميل قدرته الفائقة على دقة الملاحظة ، وعمق النظر والوصف في تفسير طبيعة الألقاب ومصدرها ، والسري إطلاقها ، فيقدم خلاصة نظر فكري متمن وشائق ؛ وعن مصدرها ، وإن كان في الغلب لا يعرف ، يقول « والحقيقة هي أن ألقاب « ولدنتنا » ، مثل

الشائكة التي غمز القرية إلى قسمين : وسار العريس وحوله أقربائه وأصحابه في القسم الإسرائيلي ، بينما سار بقية أقربائه وأصحابه ، يبرزجون ويزفونه ، إلى جانبهم من وراء الأسلاك الشائكة في القسم الأردني . وقد حافظ كل فريق على مقتضيات الامتناع الكلي عن تبادل الحديث فيما بينهما ، لم ي في ذلك من اتصال ممنوع بالعدو ، هذا القريب بعدوه القريب ، وذلك القريب بعدوه القريب ، سوى الرفاريد التي نشق كل ما حلقه الله من أسلاك شائكة ، ولا يفهمها القريب على القريب .  
صباح : ماهي النهاية ؟ .

« في يوم آخر ، استيقظنا على الخبر الداهم عن احتفال عائلة الإبراهيمي المعروفة ، بجميع رجالات ونسائها ، وهم جيرانه ، فأخبروني همساً بأن ابنهم اللاجئ في الأردن عاد مثلاً ، واختبأ في الدغل ، وأرسل في طلب أخيه ، فجاءه ، ثم جاء والده ، ثم جاءت أمه على رأسها طبق يحمل بالدجاج المحمر ، ثم جاء إخوته ، وأخواته ، وأبناء عمه ، وأخواله ، فاعتصموا جميعاً . لقد أتم سرد الحكاية همساً ، ثم صباح : ماهي النهاية ؟ ومط عنقه المخطوط : أريد أن أعيش حتى أرى كيف تكون النهاية » (١٩)

وتصدمهم هزيمة حزيران . . ويؤزر الكاتب ( بشارته الإسرائيلية ) مدينة رام الله ، ويسأله صديقه : « في سنة ١٩٤٨ اضطرتت إلى ترك بيتك في رام الله والهجرت إلى هنا ، فهل تصورت ، حتى في أضغاث أحلامك ، هذه العودة إلى بيتك في رام الله ؟ ماهي النهاية ؟ ماهي النهاية ؟ » (٢٠) . وأمام هذه التساؤلات الباحثة يطرح الكاتب رؤى الحرب وأهدافه السياسية ، يقول « فأسقط أمامه رؤى باننا السياسية عن المستقبل الممكن الوقوع ، حيث ثرول أسباب الكراهية والريبة بين الشعبين ، فلا تبقى قضية إقليمية أو قومية إلا وتنفجر هفتها . ولا شك في أنني كنت أردد عن مسامحة حقيقة انفراق ما بين : مسلحة ومسلكتنا ، فبينما هو يريد أن يعيش حتى يرى كيف تكون النهاية ، نحن نريد أن نعمل من أجلها . . . نحن لا نتساءل عن النهاية منذ سنة ١٩٤٨ فقط ، بل منذ بدأنا نشترك في المظاهرات والإضرابات » .

ويحاول الكاتب أن يصور بعض جوانب الحياة لسياسية بين العرب ، فيوضح تلك الفتنة التي تعاوتت مع السلطة ضد حريم ( يذكرنا ذلك بمط شخصية - حسين - في تمثيلية « فدير الدنيا » ) ، حيث « تهاوى الرجال مثل دباب على جيفة » يهشون لحومنا الطرية وهم يعتدلون : نريد أن نعيش ! » (٢١) . أما صديقه الفقيه ، فقد كانت مغبته الوحيدة أنه رفض « أن يكون علينا . . . لقد أحجم عن العمل معنا ، ولكنه رفض التفرط بما كان لاسمه من هبة ، فعاش محتسماً - هذه هي منقبة المرحوم

الناس أو الرجال ( المشهورون ) . وقد تمسكت إسرائيل هذه الطريقة كثيراً في فلسطين وفي جنوب لبنان ، وأشار إليهم إميل في كتاباته أكثر من مرة .

وهذا الصديق ، ( أبو فلان ) كما عرفه الناس في زمن الانتداب ، كان لاسمه هبة يومها . « ومن الأسماء ماله هبة » . كان ماصلاً ، وقد سجن مع قيام إسرائيل ، عام ١٩٤٨ ، إذ دل عليه وعلى غبا يديته ( رجال الجيش ) (٢٢) الذين تعاونوا مع السلطة الجديدة . وهو منذ ذلك اليوم في أواخر ١٩٤٨ ، فقد ثقت في الآخرين ، وصار يرفض الاشتراك في أي عمل جماهيري . « وكان يقول لي ، حين كنت أجيئه مستحثاً : لا يصلح العمل لسجني إلا مع ناس تأتمهم . الحذر ضرورة ، والثقة طيش . حركك على الرأس والعين ، ولكنه مفتوح ، فلا أستطيع أن أبذر حياتي فيه هباء » (٢٣) . وعاش حياته بعدها وقد أدهتة النكة الأولى فأنطوى على نفسه . ولم يبرأ كلياً من هذا الدهول حتى ساعته الأخيرة . وأعجب ما في أمره أن صلعة حزينان قد ردت إليه بعض أنفاسه ، مثلها ( كذا ) تفعل الصلعة الكهربائية بمرض الأعصاب » (٢٤) . ومع ذلك ، وفي كلتا الحالتين ، عاش يؤرقه السؤال ( الدوام ) الذي ظل يحبس به ، وينح في البحث عن الإجابة عنه : « ماهي النهاية ؟ » .

ويرجع لكاتب الذي لم ينقطع عن التردد على بيت صديقه منذ زمن الانتداب لبيادله الرأي والمسيرة في اختيار المواقف المثيرة التي تبعث هذا السؤال وتشعله في نفسه ، « إركلها نماذج تحسد بعض آثار النكة ومظاهر المفارقات الإنسانية فيها . ولينلنن القاريه الكريم إذا كنت ساطيل في الاستشهاد بمواقف النموذج بما فيها من تفصلات جزئية ، لأن هذه المواقف في ذاتها توقنا على بعض مظاهر الحياة التي عاشها عرب الأرض المحتلة مقهورين مغلوبين على أمرهم ، دون أن نسبح بالكثير منها ، ولأن التفصلات الجزئية فيها تجسم أحياناً لب المفارقة الإنسانية ، فتكون فيها بمثابة الدم الموار . يتحدث الراوى عن بعض هذه اللقاءات ، فيقول : . . . فجلستنا ننظر حوالينا إلى شعب بفضه وقضيضه ، وقد هام على وجهه في ليلة هبراء حدثت عن البيوت التي دخلناها في حينما فوجدنا القهوة مصوبة في أكوابها وما وجد أصحابها وقتاً لشربها قبل الرحيل ، فحدثني كيف رحل جيرانه ، كأنما وياه غيبث أنتشر في حارته . بدأ بالجار فانتقل إلى جاره . خلا بيت فأنطى ما حوله . وخرجت سيارة محملة بمئات دلو ، فأكثرى الآخرون دواب ، وآخرون استبدوا أرجلهم . وبأدنى بالسؤال : ماهي النهاية ؟ » .

« وأذكر يوماً حين عاد من زعاف أحد أقربائه في قرية بيت صفافا ، في ضواحي القدس التي شقتها اتفاقية رودس ، بالأسلاك الشائكة ، إلى شقين : إسرائيل وأردس . عاد وقد استبد به هذا السؤال . قال إنهم شرفوه بأن احتاروه ليتأبط ذراع العريس ، « فلا تزال في هبة هذا الاسم بقية » . وكانوا يرفون العريس في شارع القرية الوحيد . وعلى يسارهم الأسلاك

(\*) هم رجال تستعين بهم السلطة في معرفة الناس الوطنيين ، ينهض الواحد منهم في كيس من الجيش لا يظهر منه سوى عيه ، ويظهر أمامه جنود



بيته محترساً<sup>(٥٦)</sup>. ويتقل إميل بشخصيته من القيص إلى التقيض ، ويحتج فيها ( حرير القيطان ) ، ويطن على ( السلطعون ) بداجته وطية قلبه . ينصب على ظهره ، وينصب فكبه استعداداً للقتال ، يؤمر على أهون سبيل ، يخرج من عيسيه ليفاجئ الناس بحضوره اجتماعاً انتحائياً يعقده الحرب . ويطن على الاصلال وتدفعه الحماسة ، ويعنو بصوته على صوت الأكف والحقافات ، « يقطع كل نامة ، ويذهل الحضور . كان صاحبنا المرحوم حرير القيطان يصب ، بأعل ما في حجرته التي حبسها دهرًا ، هباتات قومية متطرفة »<sup>(٥٧)</sup> . ويظل يهذي ويردد دوماً رابط مؤال المقيم : ما هي النهاية ؟ ما هي النهاية ؟

« اعتقل في الليلة نفسها . وخرج بعد أسبوع وقد غسب وأهين ، فوقع في الفراش ، ولم يخرج من بيته بعدها إلا محمولاً على الخشبة »<sup>(٥٨)</sup> .

وتأتى هذه القصة - المروية في أربعين حرير القيطان ( السلطعون ) بناء على طلب أحد الأصدقاء تفسيراً لايتسامة صاحبها في أثناء الجنازة ، وقد سقطت على رأسه تفاحة نيوتن ، فوجه الخواب عن السؤال الذي أنص صديقه المرحوم طوال عمره : « هذه هي النهاية ، يا صاحبي ، نهاية الذي لا يتلفت حوله بل يتلفت إلى داخله ، فلا يرى حوله سوى الظلال الغريبة ، فيقلب على ظهره ، وينصب فكبه للقتال . أيها تقاتل : نفسك أم ظلالك »<sup>(٥٩)</sup> .

واضح في هذه القصة أنها ، في هذه الفترة التي تلت هزيمة ١٩٦٧ ، بما كشفت من نقص في أساليب الصال ، وتطرف في الشعارات ، تدعو إلى هدف معين ونهج خاص يقول بها ويتبعها الحزب الشيوعي في الأرض المحتلة . ويوجه الكاتب إلى هذه النهج وذلك الهدف بطريقة مباشرة ، وبأخرى غير مباشرة . أما الأخرى فيأظهر سلبيات نهج الدعوة القومية المتطرفة الموصلة ، في رأيه ، إلى الانتحار لو ما يشبهه . أما طريقة الحزب ، فتقوم ، في رأيه ، على الاثتان والمندوه وعدم التطرف ؛ وذلك أدعى إلى النجاح وتحقيق الأهداف . ففي الاجتماع الانتحائي الذي تدخل فيه ( السلطعون ) باندفاعه وتطرفه ، كان خطيب الحرب « في عنفوان خطابه ، والتصفيق له يتابع التصفيق ، وأمل الحياة يدفع إلى العمل »<sup>(٦٠)</sup> . ثم إن جماعة الحزب يتجمعون حول السلطعون ، وهو في سورة هياجه وثورته ، وبأحذونه بأقصى ما استطاعوا من هدوء ، خارج القاعة . . ثم أحياناً ، وبعد مزاولة جثمانه ، « عدنا إلى أعمالنا ، نجمع الرجال مع الرجال ، لتوسع في الظلال التي يتغيا بها حثاؤنا لخطوتنا نحو ما سيأتي »<sup>(٦١)</sup> .

إنه نهج مختلف تماماً . . وعلى الرغم من وصوح الدعوة إلى هذا النهج ، وبعض النظر عن الموقف تجاهه أو توجيه الأهداف فيه ، ثم على الرغم من وصوح التكوين الذي خلق عليه شخصية ( حرير القيطان - السلطعون ) ، فإن القصة لم

حرير القيطان التي دعت إلى السير وراء جثمانه مئات من عارفي وصله ، حاملينه إلى مشاء الأخير »<sup>(٦٢)</sup> .

وهكذا يعلى الكاتب هذا الجانب الإيجابي في شخصية صديقه ، ولكنه في مقابل هذه المنقبة يستثير في شخصية سلبياتها ليصل بها في النهاية إلى الإحباط المساوي للانتحار بسبب تطرفه ، سواء في الجوانب السلبية ( الحذر الشديد والتحرز واليقظة ) ، أو في الجوانب الإيجابية ( الحماسة والاندفاع في المواقف الوطنية ) . ويبدأ الكاتب في الإعداد لهذه النتيجة منذ راح يريد في بقعة صاحبه وتحزره ، ويدفع بالأحداث إلى التآزم . « ويمرود الأيام أثقلت البقعة على صاحبنا المرحوم حرير القيطان ، حتى يصل به إلى حد الهياج ، وقد تبين أن أحد أعضاء الحزب كان عميلاً مأجوراً زرعه السلطة في صفوف الحزب . ففي الوقت لدى يبدو فيه الكاتب في هدوء المحرر الوائق وهو يربط يصل الحزب بقواعد شعبية مكنية ، « وهل استطاع المزروعون . في يوم من الأيام ، أن يحرقوا ما زرعه الشعب بأكفه »<sup>(٦٣)</sup> ، يبرز له صاحبه القيطان وقد تعمق في نفسه الحذر إلى حد الخوف ، حتى من ( خياله ) كما تقول العامة ، فقد هجر قهقهته ، وأصبح متجنباً صاحباً متأنساً ، لا يتحدث في السياسة إلا هماً . وهو يطلق جهاز ( الراديو ) حالياً ، فقد راحت تتأكله السموم والهرجس ، خصوصاً وقد « استدعوه أمس وحققوا معه في حديث جرى بين وبينه في بيته ، وأن ما نقلوه صحيح . وأنه متأكد من أنهم زرعه ، في هذه العرفة من بيته ، آلة التقاط للصوت ، فلا يصلح الكلام هنا . قلت : ولا في أي مكان آخر ؟ قال : ولا في أي مكان آخر . قلت : بل يصلح الكلام الصحيح في كل مكان . قال : الحذر الحذر »<sup>(٦٤)</sup> .

ويصل عليا إميل في صورة الجاحظ الساخرة ، كأنه يستلهم رسالته في قصص البصرة التي وصف فيها عبد الله بن سوار ، فقد وصل الأمر بحرير القيطان إلى ما يشبه أن يكون هوساً ، فلم يعد حديثه سوى مهمة . . . « ماذا سألته رأيه في أمر أطلق من فمه حشرجة ، تارة مبهوكة وتارة خشنة ، على حسب المدلول الذي يريد له هذه الحشرجة . فإذا ألححت عليه رفع حاجبيه تارة ، وأغمض عينيه أو فتحها تارة أخرى . وكان على أن أفهم من هذه الحركات والمهمات والحشرجات رأيه في الأمر » .

« وفي إحدى هذه الجلسات نسيت أنني حيوان ناطق فجاءتني في لغة السر العميق التي اختارها إمعاناً في الاحتراس ، فصرت أهمهم رداً على مهمته ، وأرفع حاجبي فيحضر حاجبيه ، فأخرج الحشرجة من فمي فيرد على بأحسن منها . وبقينا على هذه الحال حتى أديرت المهوة ، فانصرفت »<sup>(٦٥)</sup> .

ويقل الأمر على حرير ؛ فقد أصبح « رهين المحسنيين : بيته وصلبه » وراح يدمن الخمر يستعين بها على احتمال الكتمان ، فلا يخرج من بيته إلا لقضاء هذه الحاجة ، أو ليحملها معه إلى



تتحول إلى ما يشبه عملاً دعائياً . واستطاع الكاتب ، بحذقه ونضجه العسرين ، أن يتقذ قصته من السقوط في هذا المدار . وهو إذ كان مخلصاً لعمه ولبلاده ، لم يخضع إخلاصه للفن لإخلاصه في المبدأ والعقيدة ، فلم يتدن في منه على حساب فكرته وهذفه . لقد ظلت روح الفن تحوم وترفرف في أجواء القصة من خلال أساليب العرض المتنوعة ، التي يمزج بينها في قوة واقتدار ، بحيث جعل القارئ يظل مشدوداً إلى قصته في كثير من الشغف والتوقع والإعجاب . وقد أعان على ذلك ما يسرى في القصة من روح التبسط والعموية والتهكم الساحر ، على الرغم من أهمية الموضوع وحظورته . وتتجلى هذه الروح في كثير من المواقف والتعبيرات والألفاظ ، وكلها توحى بخبرة الكاتب الحياتية ونضجه الفني ، وبها يفيض على حقيقة موضوعه فيشكله ويوجهه حسياً يريد ، ويمسوى العمق الفكري الذي يتطلبه الموقف . فهو يدعشك مثلاً ، إذ يجمع في شخصه بين هذه البساطة التي تتحدث عن مقعد الدراسة الذي جاور عليه صديقه ، وكان قد أكلته أسنان من سبقنا في المدرسة الابتدائية<sup>(٦٦)</sup> ، وبين هذه القدرة على التعمق في بحث القاب ( ولدنتنا ) وأسرارها . وهو من مثل هذه المدخل يتقذ إلى أعماق النفس ، ويكسب ثقة القارئ ورضاه . وأكثر من ذلك ، فإنه ، وهو يؤكد هذا الرضا وتلك الثقة ، يطورها إلى جلد الإعجاب والتعاطف الإنساني ، حيث يضع القارئ في دائرة خصوصياته الحميمة ، من خلال كبح شاعري غياض بالمعاطفة والحب الإنسانيين : بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ هذا إميل إلى بيت القديس في رام الله ، وفي سياق حديثه مع صديقه ( حريز اليقظان ) عن بعض مفارقات هذه الهزيمة يقول : « ولم لنا أن أخبره بأنني وجدت البيت الذي سكنته في رام الله مهجوراً منذ أن أخليت . وبأنني لففت حوله ، وطلعت على عتبته ، ونظرت من إحدى النوافذ صكوتاً قد نسج خيوطاً احتوت السقف كله ، فتأملت أن يكون من بقاياها ، فسألته : هل تذكر ؟ فظل ينسج خيوطه »<sup>(٦٧)</sup> . ألا يذكرنا هذا الموقف للناسوي ، بشاعريته الحزينة ، بقصيدة إبراهيم ناجي « العودة »<sup>(٦٨)</sup> ، التي رأى فيها بيت الحبيب بعد غياب طويل ، وقد خلا من الحبيب وساكته ، فقال في ذلك :

واليلي ! أبصرته رأي العيان      ويدا تنسجان المنكبات  
صحت بأربحك تبدو في مكان      كل شيء فيه حي لا يموت !

إن هذه القطعة الحية من ذكريات القصص الشخصية لم يشأ أن يطلع صديقه المرحوم عليها ، لعمق تأثيرها ، ولكنه لم يرد أن يموت على قارته فرصة معرفتها ، فيختصه بمعرفتها ، كمن ياتمن صديقاً حميماً على سر من أسرارها ، تتجسد فيه ملامح قصيته الإنسانية من ناحية ، كما تلتخص القضية الوطنية من ناحية ثانية

ويدو إميل في أحيان كثيرة ذا حساسية لغوية مرهقة ، يقود

القارئ إلى دلالاتها بروحه الفكاهة ، حيث يمزج فيها بين السخرية والجد ، فيطلعه على أعماق مشاعره إذ يكشف عنها من خلال معالجاته بتغيير ظاهري بسيط في تعبير شائع ، أو بمبادرة تبدو معترضة ، أو بلفظه تبدو ، باستعماله ، شذوذاً في حوز البساطة العام ، وإن جاءت في السياق لتوقظ في الدهن نشور الخشلة في الموقف العام . يقول في تفسير ابتسامه ، وليس ضحكه ، في جائزة المرحوم حرير اليقظان : « أما والله ما ضحكت بأحى ، وشر البلية لا يصحك ، ولكنني ابتسمت ؛ لأنني وجدت ، على حين عرة ، الجواب عن السؤال الذي أنفصه طول حياته . ولو كنت وجدت هذا الجواب وهو على قيد الحياة ، وأحيرته به ، لا بتسم معي . وفطنت إلى طيبة سرعان البحر ، فجعلته عنواناً . وستبتسم أنت أيضاً ، حياً وحسرة ، حين تعلم أنه ما علمت »<sup>(٦٩)</sup> . وفي حديثه عن هتافات صديقه العالية في اجتماع الحزب الانتخاني يستعمل كنه ( نامة ) بغرابتها في سياق لغة البساطة ، فتجسد بنشورها في سياق الجموع العام نشور صاحبه في سياق الاجتماع .

هكذا هو إميل حبيبي حين يكتب آثاره الأدبية : يستحيل باستفراقه في موضوعاتها إلى كتلة حية من الحساسية والنبس : يعيش موضوعاته بهذا البض ، ويتنفسها بتلك الحساسية .

#### ٤ - عالم إميل حبيبي القصصي .

يلحظ القارئ من خلال الدراسة المفصلة لهذه الأعمال القصصية أن كاتبها صاحب رؤية فكرية وسياسية واضحة ، وأنه ، بصفته مبدعاً ، يشكل هذه الرؤية من خلال عالم من خصائص ، يدأب على تصويره واستكمال عرضه من خلال أعماله كلها . وتنبثق هذه الرؤية بشكل أساسي من الهاجس الوطني الثمين الذي يتسلط على الكاتب ويشعله كهم مقيم ، فلا يجد في قصصه اهتماماً آخر إلى جانب الهم الوطني ، إلا بمقدار ما يتشبع به هذا الهم من الحقيقة الإنسانية . وإذا كانت حبة ، كما يقول محمد يوسف نجم ، « تمتد بتجاربها وراء الشاعر لتجسج خياله وتمده بالصور والتشبيهات ، ولكنها تنبسط أمام القاص ليسرح فيها بصره وحواسه وفكره ، وتجعلها موضوع اهتمامه وتطلعه وأمله ، وعندما يعمد إلى تصويرها فإن غايته من وراء ذلك هي أن يبرر المعنى الذي تطوى عليه أو يراه هو فيها »<sup>(٧٠)</sup> ، فإن إميل حبيبي القصص يركز اهتمامه على بعض مظاهر القضية الوطنية وآثارها في حياة الناس ، في إطار الحياة العامة التي يحياها مجتمعه ، ويختار هو أو يستلهم منها ، عناصر عالمه المني . ولا يمتص في الحقيقة أن تكون مواد عالمه القصصي وعناصره حقيقية أو متخيلة ، فيمكن أن يختلط ما يمكن أن يكون اختاره من الحياة الواقعية بما يمكن أن يكون اختراعه من عناصر هذا العالم ، حتى يتشكل لديه من مزاج الحالتين عام من قد يكون ، بنماذج ، أصديق في الدلالة من العناصر الواقعية ذات . وهل

هاك من هو قادر على الإحاطة بكل عناصر الواقع واستقصاء موارده جميعها ؟

وبموهبته العدة ، وقدرته الشجاعة على امتشاق الكلمة ، أحال إميل حبيبي عناصر هذا العالم جميعها ، المختارة منها والمخترفة ، إلى لفطات ذكية تشف عن مدى معاشته مأساة مجتمعه ، وتمثله حقيقة الوطن وقضيته ، وللأفكار والرؤى التي تحكم في تشكيل هذا العالم ، بحيث أصبحت روح المأساة الوطنية في أعماله تمثل صفة الفلسطينية وجوهرها في هذه الأعمال ، فقد تمكن ، بمقدارة ، من بلورة نبض الحياة الحقيقية والبشر الخفيفين في فلسطين المحتلة وملاصهم . لقد مثل بشخصية الراوي أحياناً ، وبشخصية الكهل القاعد على عتبة الستير أحياناً أخرى ، ومن خلال بعض شحوص قصصه ، وبخاصة كبار السن من أهل التجربة والخبرة في حياة فلسطين قبل النكبة ومن بعدها - مثل من طريق هذه الشخصيات كلها انقصاص الدقيق البصر والملاحظة ، وصاحب البصيرة الشعبية ، فكان دقيق الوصف ، قادراً على النفاذ إلى أعماق الحياة والنفس البشرية في كثير من أحوالها . ولذلك ، وبدفعه مشاركته الإنسانية مع الآخرين ، تمكن من أن يفهم الواقع غير الإنساني ، وأن يمثل عالم القهر المظلم ، اللذين مرصاً على وطنه وأهله . ومن هنا كان لديه فضحا لهذا الواقع ، وإشعاراً بمساوئه ، ونضالاً من أجل خلاص هذا العالم وتطهيره ، بالتيه عن ما فيه من ظلم وقهر . وقد ظل مضطرباً بإمكان تحقيق هذا لتطهير وذلك الخلاص ، من خلال اعتقاده بعدم خلود واقع لتخلف والهزيمة وأسبابها في العالم العربي ، كانه مؤمن أشد بالإيمان ، ولا غرو ، بمقولة برشت : « إن الوضع طامناً وصل إلى هذا الحد ، فهو لن يبقى عند هذا الحد » (٦٧) . وجسد هذا الإيمان لديه بحقيقة التاريخ ، ومن خلال وقائعه بمثابة في الماضي وفي الحاضر ، الأمر الذي أبرز سطوة الماضي وتسلطه على عمله القصصي ، بوصفه عالم الاستقرار والطمأنينة ، فظلت أصداؤه تتردد في أعماله باستمرار ، وتدفعه إلى رفض الحاضر المؤلم البشع ، بكل ما فيه من عصف وقهر ولا إنسانية . وإذا كان قد انتفى لديه الماضي بالحاضر في جدلية حياتية عميقة ، فلكي يتولد عنها في المحصلة وفي الزمان الآتي مشكل إنسان ناضج ، ظل يربو إليه من خلال رؤية نظرية واضحة ، كان لا بد لها من أن تدفعه إلى هذا النظر المستقبلي للفصية الوطنية . هكذا ، ومن فوق الصليب الذي يرى شعبه مذقوقاً عليه ، ظل يبحث له عن طريق الأمل والخلاص من عالم الصليب هذا .

والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه هنا هو : هل الأديب قادر على تحقيق مثل هذا الخلاص ؟ وما دوره فيه ؟

إن « تاريخ الإنسانية مليء بالتعسف ، ولكنه مليء أيضاً بالنماذج الفنية العظيمة » . إذا كان الوعي يقودنا إلى استحالة تعبير شيء ، فإن طبقة الفن تنهي : ههنا لك واحدة من

الوظائف الأساسية هي ليست تصوير هذه الاستحالة فقط لا متبائط صبور معدلة أو معدلة ، وإنما أيضاً من أجل إعطاء الأمل ، فحتى موت الأساطير يستغل الأمل ، وكثير من الحالات السلبية تؤدي إلى إيجابية أكبر من الهياكل الإيجابية . إن كتاب العالم لم يكونوا أبداً قادرين على التغيير المباشر لعالمهم . وكل العسيرات التي حدثت ، تمت بعد موت الكتاب . لقد أحدثوا تغييرات في الجوهر الإنساني ، فحصى العمل الإنساني الإبداعي غيرت الحس البشري ، رغم قدرة الأقوياء على تعبير الحفرايا بسهولة . . . الفن هو المستقبل . . . لا يمكن للكاتب أو الفنان أن يكون سياسياً . السياسي هو الحاضر ، وليس هو المستقبل » (٦٨) . ويؤكد شكرى عياد هذه المكرة بقوله الموحى العميق : « فحين لا يملك الإنسان تغيير الواقع بالفعل ، يعبره بالكلمة الفعل . ويبقى حلم العدالة ، ويبقى النصر ، قوة للمعذنين والمظلومين والشهداء » (٦٩) .

والإحساس بتحقيق حلم العدالة ويبقى النصر يستبطن أعمال إميل حبيبي وظلها في وقت واحد ، فهو مقتنع حتى الأعماق بصعف الظالم وهشاشة وجوده ، وبأن الشعب المظلوم أقوى منه في حقيقته . ومن هنا فاضت على كتاباته روح السحر والتهكم والاستخفاف بهذا الظالم ، كما التمعت في أجواء هذه الكتابات روح التمؤن ، وكثر في عالمها الإيمان إلى طريق الخلاص وأمل الانتصار . فليس هذا على ألسنة كثيرين من الشخصوس ، وفي التصرفات الواحدة للأطعام منهم بحاسة ، كما نلمسه في لحظات الزمن التي تتحرك فيها الأحداث ، فهي في الغالب ، بدايات صبح وإشراق وديع ، توحي بما يمكن أن يكون قد استقر في إدراك الكاتب من أن النضال هو في بداياته ، وأنه سيكون طويلاً ، ولكنه يظل يشف عن تفلؤ وأمل عظيمين بالخلاص والنصر . وصيغ الأفعال المستخدمة ، سواء كانت في الماضي أو في المضارع ، توحي هي الأخرى بالاستمرارية والتعاقب ، وتقود الذهن ، من ثم ، إلى المستقبل الذي يرنو إليه .

وإذا كانت الأمكنة التي تدور فيها أحداث هذه الأعمال القصصية محدودة دائماً ، دون أن تتغير أو تتسع دائرتها ، فليس ذلك تمشياً مع مقتضيات العمل القصصي القصير في محدودية حوادثه وشخصياته فحسب ، وإنما نرى هذا التحديد والتضييق في المكان ( في « مرثية السلطعون » : داخل بيت ، ضمن أسلاك شائكة في بيت صفا ، داخل عائلة إبراهيمي ، بيته القديم المخلق في رام الله والعكبات ، قاعة اجتماع الحزب )

( في « بوابة متدليوم » : مكان البوابة ، الأرض الحرام ، وادي الموت ) .

( في « النورية » : الرقاق في وادي السناس ، غرفة . . . كشك الصودا والحلزونة ) .

( في تمثيلية « قدر الدنيا » : غرفة الديوان في بيت أبي حسن ، في العاشرة ليلاً ) .

صراعها مع عالمها المراهق ، ولو كان صراعاً صامتاً يتحدى من خلال عدم قبولها لهذا العالم . والنمط الثانى ، شخصيات سلبية ، تعتمد أن يحدد من خلالها فكرة الاستخذاء ليكشف فيها روح الضعف والخنوع فى الإنسان ، وليصحح فكرة التعاون مع الأعداء والعمالة لسلطاتهم ، وذلك إيماناً منه بأن بعض المواقف السلبية يمكن أن تؤدى أحياناً إلى إيجابية أكبر من بعض المواقف الإيجابية .

ويرى الكاتب ملامح هذه الشخصيات من خلال الاهتمام بعلاقاتها الظاهرية المتمثلة فى سلوكها المادى وأقوالها أو تعليقاتها المباشرة والمعلنة ، أكثر من حياتها اداخية التى تبرز - أكثر ما تبرز - من خلال المفارقات الساحرة التى تتعرض لها أو تعذب هى . ويوظفها الكاتب دائماً كعصر بئس فى القصة ، يسهم فى سبر أغوار الشخصية أو الموقف . وهكذا يبدو الصراع فى القصة هو صراع الشخصية ضد واقعها فى العالم الخارجى ، وليس صراعها الداخلى مع الذات .

وشخصياته ، على العموم ، أدنى إلى أن تكون نماذج إنسانية عامة ، تحمل الدلالة على الجماعة أكثر مما تحمل الدلالة عن أفراد بأسمائهم ، ولذلك فقد قلت الأسماء عنده ( إلا فى تمثيلية « قدر الدنيا » - محكوماً بطبيعة العمل ) . وكما قلت الأسماء قلت الأوصاف الخارجية المحددة لسمات الشخصية ، لأن الشخصية لديه لم تعد أهميتها فى ذاتها ، سواء باسمها أم بصفتها ، وإنما أهميتها فيما تمثله وتدل عليه بصفاتها النموذجية . والمرات القليلة التى وقف فيها الكاتب عند أوصاف الشخصية الخارجية هى المرات التى أعطى فيها الشخصية اسماً ( حريز اليقظان ، زنوبا ) بشكل خاص . وليس غريباً ، بل إن من لطيفي فى هذا العلم القصصى المعاصر أن تكون شخصياته من الشخصيات المأزومة والخيرة معاً ، ولذلك فهى معادية للنشر ، وغير راضية عن واقعها ، تربط بينها علاقات حميمة وود متبادل ، وإن كان غير معلن . وكان الكاتب - بذلك - يعكس إحساسها المشترك بوحدة القهر ، وضرورة إبداء القوة على احتمالها فى صمت ، ومقاومتها فى سرية . وتبدو هذه الشخصيات ، شخصيات غير نامية ، إذ هى ثابتة ثابت الإيمان على فكرها ومواقفها ، والأحداث لا تكاد تتطور تطوراً أفقياً بشكل خاص ، وهذا ما يجعل لقصة تبدو - فى أجزائها - كأنها تقدم ، فى شيء من التوزيع والحيوية ، مشاهد حياتية تسرك للقارىء أن يستشعر منها ما يراه ، وأن يفسرها بالطريقة التى تقنعها ، وإن كان جرى الإعداد والتوجيه هذا الاقتناع بوسائل فنية عدة .

وإذا كانت الشخصيات من أبرز ملامح عالمه الفنى ، فإن عنصر الطموح فى هذا الإطار يبدو من أسرار معالم هذه الشخصيات ، والطموح تمجيد ، فى مجازية سطوة القهر القائم ، شدة البراءة والنقاء من ناحية ، كما تجسد عنصر الرقص والمقاومة المنذور فى المستقبل . وبذلك ، فإنه إذ كانت

يمكن أن يحمل الدلالة على الحصار والضيق النفسى اللذين يجسهما الكاتب تحت الاحتلال ، كأنه يشير بذلك إلى أن هذا المعنى والخصب ، والعمارة والمفارقة فى أحداث عالمه القصصى ، التى تقع فى هذه البؤرة المكانيه المحدودة أو المحاصرة ، إنما هى صورة مكثفة جداً لوقائع متنوعة فى غرايتها ومفارقاتها ، تقع على الساحة لأوسع فى عالم الناس الحقيقى ، كأن هذا العالم فى غنى أحداثه وعرايتها يشبه أن يكون أرضاً تنبع بالآثار ، فيها إن تغلب حرجاً حتى ترى تحتها أثراً . وهكذا ، فحياة كل بقعة وكل فرد ، فيها من آثار الكبة والمأساة ملامح كثيرة ، ومعالج متنوعة

وإذا كان إميل يلتصت إلى الماضى فى الزمان ، يأنسه وسعادته ، ليقارنه بالحاضر منه ، بقسوته وشاعته ، فإنه يعود إلى الماضى فى المكان كى يتجسم تمثيل قصصه فيها يشبه شريطاً مرئياً يحاول أن يوضح فيه ، أحياناً ، عناصر الطرود والحشاشات ، صفق الكيان الجديد . رأينا ذلك فى « بوابة متلايوم » - آثار الحرب ، والبابان ، هنا ، وهناك ، ونراه كذلك فى ذلك الزقاق فى وادى السناس ، من خلال غرفته التى ولد فيها ، وكان يعلم أن نحوها أمته إلى متحف يجمع فيه تراثه العظيم ، ولكن الغرفة فى الكيان الجديد هدم جدارها ، وحولت إلى ( كشك سودا وجازورة ) ، الأمر الذى جعل زنوبا النورية تشكر إلهها وتفرق فى الصبح . . ضحك الاستهجان والاستخفاف والاستهانة . حتى السودا والجازورة لا تعدان من ضروريات الحياة أو أساسياتها ، فيها عنصران عارضيان ، ليس فى الحياة اليومية محسب ، بل فى اللحظة الأنية أيضاً .

ويظل عنصر الشخصية فى عالم القصصى ، وكذلك طريقة بائه هذا العالم ، سواء فى لغته أو أساليه البائية ، أبرز عناصر هذا العالم وأكثرها حضوراً وحيوية . فشخصياته ، على قلتها وبساطتها ، تتميز بثراتها الإنسانى ، ووضوح مشاعرها ومضامينها الفكرية . وجميعها ، حقيقية لو أشبه بالحقيقية ، من عامة لباس أصلاً ، ومن قلب الأحداث اليومية التى تجابه العرب داخل فلسطين المحتلة ، تحس فى أعماقها بالقهر اللا إنسانى الذى فرض على حياتها أفراداً وجماعات ، فى إشبع صور العصف ولظلم . وعلى العموم ، فقد خلق شخصياته على نمطين رئيسيين : النمط الأول وهو الغالب ، شخصيات إيجابية وقفت أمام هذا الظلم الذى تمسك له وتغذيه سلطة الدولة بكل مؤسساتها وأجهزتها ، دون أن تهون أو تستحلى ، فلم تصبر اكتسابها ، ولم تستسلم ، وإنما طالت تدأب على فضح هذا الواقع ، وتسعى للتخلص من قهره . وهى تترك أن نضاهها سيطول حتماً ، ولكنها ، وهى تعتمد على قوة الاحتمال والصبر ، تدرك أن مهمتها مثل مهمة الأديب ، أشبه ما تكون بحرفة النمل . ولذلك فهى فى دأبها على النضال والمقاومة ، تضع عيها على عصر الأجيال القادمة ، فتهد لهم الطريق ، وتشعرهم بواجبهم فى المستقبل . وتتصح هذه المظاهر من خلال أطراد

الدلالات ، وإن تقمعت في مظهر من السهولة يستر أعماقها ، وما يتقطر فيه من روح مجتمعا المحل ، موسوماً بمسح إنساني حميم .

وعلى الرغم من شحها في الكتابة القصصية ، فإنه يتقن هذه الصنعة القصصية كأفضل أصحابها البارزين ، فقد استعاد ، على غرار هيمنجواي ، من عمله مدة طويلة في الصحافة ، ومزج هذه الخبرة بتجارية الحياة العامة ، وثقافته العميقة ، وجاءت كتاباته القصصية عنية بمبادئها وأحكامها ، واضحة في رؤيتها ، خالية من الحشو والمعلومات السردية والوعظ والأحكام الأخلاقية . وقد اعتمد كثيراً من الأساليب العميقة في قصصه ، والإيجاز بالصورة والرمز ، بحيث نحى في باطن ، على عرر تكيك هيمنجواي ، أكثر مما تظهر من الدلالات ، ليحقق بذلك ما يحسه من خلال حبيل الحليد الناتج عن كون له فقط فوق سطح الماء ) . ولجأ في سبيل ذلك إلى مزج أساليب قصصية متنوعة تداخلت وتشابكت معاً في فنية وقدرة واتسجام ، بحيث تكاملت أنية عالمه والحبكة العنيفة فيه ، بطريقة تحالف تماماً لبنة القصصية الدماكية ، التي تقوم على مجرد السرد التقنيدي ومراقبة الأحداث . وامتداداً من المنطق الداخلي للقصص ، وتساوق تصميمها الخاص ، راوح الكاتب بين الأسلوب السردى وأسلوب الرواية بلسانه ولسان الغائب ، ولجأ أحياناً إلى الحوار مع بعض الشخصيات أو بينها ، وداخل بين هذه الأساليب فيما يشبه أحياناً أسلوب القطع السينمائي أو مونتايج ، كما اعتمد على تيار الوعي والمونولوج الداخلي ، على نحو أغنى قصصه ، وجعل الحياة تدب في جوابها . ويمكن أن يقال من هذه الناحية إن إميل حبيبي قد أشار بأعماله القليلة ، ومد وقت مبكر ، إلى الخروج بالقصة العربية القصيرة إلى ميادين التجديد ، مع طبعها بخصائص البيئة المحلية ، وربطها ربطاً حميماً بروح التراث وبأساليب التعبير ، ليحقق بهذه الخصوصية ، التي ستسبح لديه فيما بعد ، قلداً ما بشر به من إسهام الأمة في إثراء حقيقة هذا الفن وفي ازدهاره .

الشخصيات من جيل الكبار أو من الجيل الوسيط ، من الشخصيات الثابتة وغير النامية ، فإن شخصيات الأطفال ، بما يتجسد فيها من روح التمرد الطفولي الصغير ، تبدو واعية ، على مستوى الجيل ، بنمو روح التمرد وتضخمه بموازاة المستقبل الذي ينتظرها .

وإذا كان إميل قد توافرت له عناصر هذا العالم الفني ، إن بالاختراع أو بالاختيار من الحياة ، فإن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو : ما أدوات المواد الخام التي لجأ إليها الكاتب من أجل صياغة هذا العالم ؟ وكيف كان يصوغه ؟ ولاشك أن المادة الخام المقصودة هنا هي مادة اللغة ، التي هي أشبه ما تكون في مثل هذه الحالة التي نود أن تشكل فيها عناصر هذا البناء في عالم مستقل ، بمادة الأسمنت التي تعمل على تماسك البناء وصلابته وثبوته على شكله المحدد . وفي الحقيقة ، فإن الكاتب ، أي كاتب ، لا يمكنه أن ينجح في إقامة هذا البناء الخماسي ما لم يكن قد تحدت رؤيته الفكرية والفنية ، واتصفت في ذهنه ، إلى جانب استكمال أدواته الفنية . ويبدو إميل ، مع شحها في الكتابة القصصية حتى تلك الحقبة ، أنه كان قد حقق الأمرين معاً ، فقد اكتسب بتجربته الحياتية والكتابية تحديداً هذه الرؤية ووضوحها من خلال معاشته مجتمعه بشكل عميق ومتعاطف ، كما كانت قد اكتملت أدواته الفنية ، حتى لممكننا أن نعد هذه الحقبة في حياته الإبداعية مرحلة التأسيس الحقيقي لديه . ومن خلال معاشته الواقع وتمثله لحياته ، وبصدق وإخلاص تملت له لغز الواقع السليمة لغة تعبير أدبي ، يمكن أن نفى بالحاجة الفنية على أحسن حال . ومن هنا كان دينه للحياة الشعبية وللتراث الشعبي ، بما يسميها من البساطة والصدق ، ومن الحيوية والتوهج وعمق التأثير ، حيث جاءت لغته متوهجة بالحركة ، منسجمة بالاعتقاد والتركيز ، متديقة بالحياة . وإذا كانت سمنا البساطة والصدق من أبرز سمات كتاباته نتيجة لروحها وميسمها القريبيين من الإلف الشعبي ، فلا يعني ذلك أن كتاباته كانت سطحية أو قريبة الغور ، فقد أتت كتاباته القصصية كثيفة النسيج ، غزيرة

## هوامش

(٥) انظر شكري عباد ، القصة القصيرة في مصر ، ص ٢٢ ، نقلاً عن مقالته دائرة المعارف البريطانية في مادة (Short Story) وكذلك .  
Hudson, op. cit., p.340. انظر هاشم (١) القصصه ص ٢١٥ .  
(٦) الكتاب ، ٢١٥ .

(١-٢) انظر الكتاب الذي صم الأعمال : ٢١٤ يذكر الكاتب في ذلك بما قال في بكاء النساء الغريبات وسواهن في اللطم من أنه يتكلم ويوحد على أعزائهن وتفرج لكرههن فيهم  
(٣-٤) الكتاب : ٢١٤ - ٢١٥

- (٧) الكتاب ٢١٥٠  
(٨) الكتاب ٢٢٣  
(٩) م . ن . كرو ذلك في المصححات ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٥  
(١٠) م . ن ٢١٧  
(١١) الكتاب ٢١٨  
(١٢) الكتاب ٢١٨  
(١٣) م . ن : ٢١٨  
(١٤) م . ن : ٢١٨  
(١٥) م . ن : ٢١٨  
(١٦) م . ن : ٢١٨ - ٢١٩  
(١٧) م . ن : ٢١٨ - ٢١٩  
(١٨) : الكتاب ٢٢٠  
(١٩ - ٢٢) : الكتاب ٢٢٠  
(٢٣) م . ن : ٢٢١  
(٢٤) م . ن : ٢٢٤  
(٢٥ - ٢٦) م . ن : ٢٢٤ ، ٢٢٥  
(٢٧) م . ن : ٢٢٥ ، انظر تأكيد ذلك في صفحة ٢١٧ أيضاً  
(٢٨ - ٣٢) م . ن : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٢  
(٣٣ - ٣٤) : الكتاب ٢٢٣  
(٣٥) م . ن : ٢٢٤  
(٣٦) انظر هذا كله في الكتاب : ٢٢١ - ٢٢٢  
(٣٧) : الكتاب ٢١٦ - ٢١٧  
(٣٨) : الكتاب ٢٢٢ ، انظر حديث عن الحلالي وموقفه مع زوريا : ٢٢٣ - ٢٢٤  
(٣٩) م . ن : ٢٢٣  
(٤٠) م . ن : ٢١٧  
(٤١) : الكتاب ٢١٥٠ - ٢١٦  
(٤٢) : الكتاب ٢٠٢  
(٤٣) : الكتاب ٢٠٢
- ٤٤٠ - ٤٥٠ (٤٥) م . ن : ٢٠١  
(٤٦) : الكتاب ٢٠١ - ٢٠٢  
(٤٧ - ٤٨) م . ن : ٢٠٥ ، ٢٠٢ ، على التوالي  
(٤٩) : الكتاب ٢٠٢ - ٢٠٣  
(٥٠) م . ن : ٢٠٤  
(٥١ - ٥٢) : الكتاب ٢٠٥  
(٥٣) م . ن : ٢٠٥  
(٥٤) م . ن : ٢٠٥  
(٥٥ - ٥٦) : الكتاب ٢٠٥ - ٢٠٦ ، على التوالي  
(٥٧ - ٥٩) م . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٧ - ٢٠٦ ، ٢٠٦ ، على التوالي  
(٦٠ - ٦١) م . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٧  
(٦٢) : الكتاب ٢٠٦  
(٦٣) م . ن : ٢٠٤  
(٦٤) ديوان : وراء القدام : حسني محمود إيرايم نجي - مجلد الأعمال الكاملة ( دار العودة - بيروت ١٩٧٣ ) ٢٠٠  
(٦٥) : الكتاب ٢٠٢  
(٦٦) انظر مجلة : الفكر العربي : عدد ٢٥ ( كانون ثاني - شباط ١٩٨٢ - بيروت ) : ٣٩٢ - ضمن مقاله : القصة القصيرة وأوهام الإبداع ، بقلم عبد الله أبو حبيب - نقلاً عن بحث مقدم إلى المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب ١٩٧٧ ، بعنوان : خواطر حول مشاة القصة في الأدب العربي الحديث ، دون ذكر الصفحة  
(٦٧) انظر محمد كروبي - الأدب الجديد . والثورة . ٧٧ - لم يذكر مصدره في هذا القول .  
(٦٨) مجلة الموقف الأدبي - الأعداد : ١٢٢ - ١٢٤ ، ١٢٥ ( تموز آب - أيلول ١٩٨١ - دمشق ) . ١٦٩ - ١٧٠ - في مقابلة بعنوان : مواجهة نقدية مع التجربة القصصية لوليد إعلاني . : أخرى المقابلة محمد جمال باروت  
(٦٩) مجلة : فصول : المجلد الثاني ، العدد الرابع - ١٩٨٢ ١٧٠ - مقالة : فن الخبير في تراثنا القصص .

عرض كتاب

# الضرورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها تأليف: د. علي البطل

عصام بهي

يفنى التراث - في كل أشكاله - بالقراءات الجديدة له ؛ لأن هذه القراءات الجديدة لا تعيد تفسير هذه التراث فحسب ، بل إنها أيضا نقلت قراءه إلى أبعاد جديدة لم يلتفت إليها في التعبير عن الذات العربية والجماعية للشاعر ، وبما يسبب تكرار القراءة داخل أطر من الصور والالتياف لا تكاد تتغير عن نحو يحدد هذه الصور - وربما التراث ذاته بهجوم من ملأوا التكرار ، دون أن يجدوا بدا جديدة ينجون منه هذا العالم الذي أفتقر إلى أنه معجزة على الدوام

وتعتمد المناهج الجديدة من النقد - في تثبيت أقدامها وإثبات جدارتها على هذه القراءة الجديدة للتراث ، ويظل محك اختبارها الحقيقي أن تكون قادرة على هذا المعطاء في هذا المجال والشعر العربي القديم - وشعر ما قبل الإسلام منه بخاصة - يمثل منطقة من مناطق المعاصرة والدراسة النقدية لأن التعرض له من جديد إما أن يؤدي بالدارس إلى أن يجد كلاماً وأفكاراً سبق أن لاكتها الألسن مرراً وتكراراً ، أو يدفعه إلى أن يدبر ظهره إلى أكثر ما تعارف عليه الناس قروناً عدة في سبيل أن يستقبل الدارس - وقرائه معه - جديداً يمكن أن يقال - ومن ثم فإن عليه أن يكون على حذر - حينئذ - من أن يدخل في منطقة هي أقرب شيء إلى المجادل والمناجاة التي يفضل طريقة فيها ركام من الصور القليلة الفاصلة ، وتندرج في الكشوف الأثرية والحضارية ، وكثير مما لم يكشف عنه النقاب بعد ، ولن يساعد في هذا الطريق إلا بعض من المقارنات الفردية الحسوسة ، التي ما تزال - على قيمتها غير المنكورة - في حاجة إلى أن تعززها الوثائق ومزيد من المقارنات .

وفعل محاولة تفسير شعر ما قبل الإسلام ، من حيث موضوعاته وصوره وعناصره البنائية الأخرى ، تفسيراً أسطورياً ، هي من هذه المحاولات الخاطئة التي يشي قراءتها في إيمان بهذا التفسير - من جهة - أقرب إلى طبيعة عصر ما قبل الإسلام ، الحضارية والعبثية ، التي يمكن مضاهاتها بما يماثلها من مجارب حضارية وفتية لأمم أخرى مرت بظروف - إلى حد ما - مشابهة . كما أنه قادر - من جهة أخرى - على حل كثير من المشكلات الفنية في هذا التراث التي شكلت للباحثين ألماً أو ما يشبهها

إن تكرار صور بعضها ، خيالية ولقوية ، داخل أطر فنية خاصة - أي تكرار صور خاصة داخل موضوعات معينة وما يتشأ بين مفردات هذه الصور من علاقات - بلع في طلب التفسير مرة أخرى بعيداً عن تلك المقولات المرددة عن كونها مرآة واقعية في حياة الشاعر ، ينقلها من الواقع إلى الصورة اللغوية - المعينة في الشعر .

العربية تحت مؤثرات دينية أو غير دينية - أثبت أن النحوص كثير في المنطق العقدي من حياة العرب قبل الإسلام ، إلا في النادر ، وبما لا يمس العقيدة الجديدة - الإسلام - حتى إنها أصبحت لا تضيء

ويبرعم من البؤود الطيبة التي يعد بها هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي القديم - وهو قادر على تحقيق كثير منها بمزيد من المثابرة - فإن أمامه من العقبات ما يحد من مسرته على الإطلاق ؛ أولاها أن المصادر



عند شاعر بعينه ، أو مجموعة من الشعراء في عصر بعينه ، يستدعي دراسة الأصول التي نعت منها هذه الصور - وهي رمزية - وملاحظة ارتباطها بالنماذج العليا للشعائر والأساطير

وتشكيل الصورة - وبخاصة الحسية منها - ليس تسجيلاً فوتوجرافياً للطبيعة أو محاكاة لها ، لكن الشاعر يجمع ما في الطبيعة تشكيلاً ، لتأتي صورة العينة صورة لفكرته هو وليست صورة للطبيعة ، حيث يرى - في الصورة شعرية - ربطاً بين عوالم الحس المحتفلة ، حتى توشك كما يقول ريتشاردز «أن سراد بمحاكاة أدائها» ويصبح جمال الصورة - حيث - نابعا من كونها صورة حسب .

وعند دراسته للأصول الأسطورية للصورة ، يذهب إلى أنه ليس من طبائع الأشياء أن ينشأ من ما ، كالشعر العربي ، ويصل إلى مثل ما وصل إليه من الاستواء فجأة أو في زمن قصير ، وأنه لابد أن يسبق ذلك مقدمات طويلة من الارتقاء والتطور والتهديب . ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون جانب كبير من تراث الشعر العربي - في مراحل النشأة والتطور - قد أفلتت بصورة من حافظة التاريخ الأدبي . ويستطيع أن يفترض - كما يقول الباحث أيضا - أن هذا التراث الضائع قد ترك أثراً ما في القسم الذي وصل إلينا ، يدل عليه ثوب صور كثيرة من الشعر القديم إلى شعر الحفلة المتأخرة من العصر العباسي ، يمكن ردها إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موعظة في القدم . فلقد نشأت الفنون الإنسانية مصاحبة للعكر الديني والممارسات الشعائرية ومعبرة عنها . وعلى الرغم من وجود بعض الآثار الدينية خالفة بما وصل إلينا من شعر ما قبل الإسلام فإنها لا تكفي لرسم صورة واضحة لهذه العقائد ودور الفن المنغم في أداء طقوسها . وبين الروبوت بين (الدين العربي القديم) والشعر العربي ، سوف يحمل كثيراً من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية في هذا الشعر ، فكثير من صورها أصولها الأسطورية والدينية الموعظة في القدم . وهذه الصور تفسر الطقوس الشعائرية في العقيدة القديمة ، لأن الفن شأ مرتبط بالسحر والدين ، وكان يؤدي وظيفة مقدسة في خدمة الطقوس .

كانت آلهة العرب آلهة كواكب في الأساس ، وكانت الشمس أهمها ، وقد جعلوا لها من الرموز المقدسة المرأة والحصان والمهابة والغزالة والجملة . وعبدوا القمر ، ودمروا له بالرجل المكتمل الرجولة والثور ، وبالنسر أحياناً ، وبالغاية . ومنها جاء ثالث الثانوث عثر أو الزهرة ، وكان ذكراً في الجنوب ، أنثى في الشمال وكان للإلهة منه اختصاص بالحفظ والأمان ، وبالموت «المنية» . كذلك عبدوا إله للقواقل هو «شيع القمر» لها للغة أو للحدود هو «فيس» ، وقد دمروا له بالأسد «وإنها للقسم واليمين هو «عوص»

ومن آثار هذه العقائد ما جاء تحت عنوان «أوبد العرب» ، يعنون بذلك موادهم وعجائبهم أو خرافاتهم . ومنها السميات الدينية والطوطمية للأشخاص ، وبعض الكلمات التي تسربت من معابد دينية ، وبعض الممارسات التي وصلت إليها أجيالها ؛ كصرب الثور إنفا علفت البقر الماء ، وعقد الرتم ، والتعشير ، فصلا من عفانهم في العنائر والتعير والحام والصدى وأحياناً الكهان وغيرها . ومن الطبيعي أن يكون للشعر دور كبير في طقوس عباداتهم . وإذا كنا قد

كثيراً هذا المجهل من حياة العرب . وثباتها أن الكشف الأثري في شبه الجزيرة العربية لم تكف تداً ، لو هي لم تصل بعد - من باطن لأرض - إلى الأعماق التي تقوم بهذه المهمة

وإلى جانب هذا الفصور في الأصواء الملقاة على مادة البحث وبيته إحصائية ، فإن أهم هذا الاتجاه مزالق هو مهدد على الدوام بالانزلاق إليها ، أو أنه لم يطمح بعد - في بعض الأبحاث على الأقل - إلى حصر ضماها في سلام . ولعل أبرز هذه المزالق - بما يرتبط بالبحث موضوع هذا العرض - هي أن التسليم بأن الشاعر يحتاج كثيراً من صورته من معنى أسطوري ، لا يقف حائلاً والتب إلى أنه لا يستمد هذه الصور والمواقف التي يسبها عليها بوصفها أدوات جاهزة تستعمله ، بل إنه يستحدثها ، أو - لنقل - يوظفها لخدمة العرض المعنى أو المرقف - الداني أو الحمي - الذي يقفه من الحياة . بمعنى آخر ، فإننا حين نبحث عن الأسطورة في الشعر والدور الذي لعبته في تشكيكه ، ينبغي أن نسأل أيضا عن موقف الشاعر من هذه الأساطير ، وتشكيكه لها في إطار الأدوات الفنية المتاحة ، وتوظيفها جميعاً لبناء رؤية خاصة من الحياة ، بحيث لا نتصور أن الصورة المستمدة من الأسطورة أو بعض مواقفها تتحول إلى صورة ومواقف مخفية - وإن حدث هذا مع بعض الشعراء الأقل قيمة - يرددها الشاعر دون وعي ، أو أن جهد الوعي المعنى في ترديدها أن يبحث لها عن (أشياء) لطوية جديدة . فمن يعمل ذلك إنما يتحول بالصورة الشعرية إلى أن تكون مجرد أنماط مكرورة ، كما أشرنا ، بله أن يرتد إلى مقولة نقدية عفا عليها الزمن هي مقولة اللفظ والمعنى التي ترددت طويلاً في النقد العربي القديم

في هذا الإطار يمكن أن نقرأ كتاب د. علي البطل عن «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري» ، دراسة في أصولها وتطورها» والذي كان رسالته للدكتوراه تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بدران من شمس

الكتاب مقسم إلى أربعة أقسام : يبحث القسم الأول منها والصورة الفنية ، بين المفهوم النظري والأصول الأسطورية ، ويبر في مصطلح لصورة بين مفهومين : قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية ، من الشبه والمجاز ، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة بوصفها رمزا

والصورة قد تخلص من المجاز ، وتكون عباراتها حقيقية الاستعمال ، ومع هذا تشكل صورة دائمة على خيال حبيب . كما أن تأثر الدراسات الأدبية الحديثة في بحث مفهوم الصورة الفنية بالدراسات النفسية التي منح فرويد أفاقها يبحوثه في اللاشعور ، مصدر ورمية الصورة عنده ، وما أصابه بروج من مفهوم «النماذج العليا» Archetypes - أدى إلى تقديم المفهومين اللذين أشرنا إليهما للصورة . فالانحياز السلوكي يتم بالصورة الذهنية ، حيث يصنف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية ودوقية مع الصور الحركية والعصوية . وقد تعلب حاسة منها على صورة ما حسب إليها ، وقد تشرك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى تسمى بالصورة المتكاملة unified image . أما التعريف الثاني فيدرس الصورة بوصفها تجسداً لرؤية رمزية ، ويضم منها بالأنماط المكررة ، التي تسمى بعنايد الصور . وتكرار هذه الصور

بأبنا «دحاح» ، وهي صفة المرأة الدنيا ، هي صور حدها باليد الصقيل

والى جانب هذه الصورة المثالية ، هناك صورة المرأة الواقعية ؛ وتورد في تصويروهم للقيان بوصفهن محض أجساد . وقد تصمم هذه الصورة عناصر من صوره المرأة المثالية ، ولكنها تفتقر عن ارتباطات الديباجة . وبعد ورودها انحرافاً حياً عن الصورة الديباجة المتوارثة ، تبيح انحلال الروابط بين الدين والعن . ويمثل هذا الخطأ ربط المرأة بالقمر - وهو الإله الأم ، كما ذكرنا . وتدخل تحت هذه الصورة - الواقعية - صورة المرأة المهتمة من الأعداء ، لو تصور الشاعر امرأته في صورة هريرة ساهرة .

وإذا كان الشاعر يلجأ - في صورة المرأة المثالي - إلى تثبيت الصورة بتكوين كل حركة فيها ، حتى ليصورها دمية أو صورة مقنونة أو أيقونة في محراب ، فإنه حين يصور المرأة الواقعية لا يسرف في تصوير تفاصيل جسدها ، ولا يجمع لها كل العناصر المفصلة ، ويهمل إلى تصوير حركتها ؛ فهي سابقة ، أو رافعة ، أو مغمية ، يتحسس التدامي جسدها دون نقود من جانبها . وحتى حين يصور الشاعر علاقة جسدية بالمرأة المثالي ، ينبغي أن يفهم ذلك في إطار طقوس الخصوبة في الدين القديم ، وليس من قبيل التهتك . وفي الأدب الصريح الجريء . فالصفات الجسدية التي تجمع لها مقاييس الجمال الكامل لا يقصد بها التمتع الحسية ، وإنما إظهار هذا المثالي بصورة كاملة الأهلية لأداء الدور الإلهي في الخصوبة ومنح الحياة .

إن شعر ما قبل الإسلام لم يكن ديباً خالصاً ، كما كان في مرحلة سابقة ، ولا تقليدياً محضاً ، كما صار إليه أمره في مرحلة تالية ، وإنما يستمد صوره - إلى جانب الواقع - من تراث ديني وهي عريض .

وإذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت في الشعر الإسلامي ، فإنها قد أفرخت من محتواها الديني ، بطبيعة الحال ، وتعاودها الشعراء بالانحرافات المصية . فالمرأة في شعر المخضرمين - على سبيل المثال - تحمل كل صفات المرأة المثالي تقريباً ، غير أن عنصر الأمومة يغيب أحياناً ، الأمر الذي يعد انحرافاً لا تجديداً ، ويشير إلى بداية انفصال بين العناصر المتكاملة في صورة المرأة ، بل كان إشارة إلى انبثاق الصورة - فيما بعد - إلى الميالات المتقوية .

وقد احتفظت للصورة بأكثر عناصرها عند شعراء الاحتشام في العصر الأموي . ولكن الأخطال - مثلاً ، والصورة شائعة في شعره - حين يربط المرأة بالهالة لا يجعل من الهالة أمراً ؛ لأنه يركز على الشبه الحسي لا المعنوي . بل تشبه المرأة بالقمر ، حتى يصبح هذا التشبيه تقليداً . فالتجديد - عندهم - يتجه إلى الربط بين العناصر في مظاهرها الخارجية لا في جوهرها ذي الصلة بالديانة القديمة

وفي الوقت نفسه كان شعراء الغزل المتطرون يطورون صورة المرأة تطويراً مهماً . فقد انجذبوا إلى واقع حياتهم ، يستمدون منها صورة المرأة الواقعية في هذا العصر ، وكان شعرهم تعبيراً عن عواطفهم - عواطف العشق المفق للمحروم - ينهم بالروح أكثر من اهتمامه بالحسد . قد نجد عندهم عناصر من الصورة القديمة ، ولكن الصورة تحولت عن الخيال الديني إلى مثال عقلائي . فالعلاقة بين المرأة ومشبهاتها ليست

عندنا من عليا أن نلتصق آثاره وتقاليد الفنية في شعر المراحل التي وصفت إليها آثارها

بعد هذا القسم النظري يقدم الباحث ثلاثة أقسام تطبيقية ، أولها صورة المرأة بين الواقع والمثال ؛ يقرر في بدايته أن معنى الأمومة هو المعبود في حالة الإلهة الأرض والإلهة المرأة . وحتى حين وجدت إلهات الحمار الجسدي طلت آثار الأمومة هائلة بالإلهات التجديدات

وقد جلع العرب على الشمس صفة الأمومة ، وعقلوها الإلهة الأم ، وربطوا بها تصور المحتمة للخصوبة والأمومة ؛ كالهالة والفراتة والخصان من حيوان ، والحنطة والسمرة من النبات ، والمرأة في الإنسان . وحين تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية جمع الشعراء في حديثهم عن المرأة صفات الخصوبة والأمومة المعبودة التي ارتبطت بالشمس .

كانت المرأة المتمثلة الجسم صورة مهمة لتحقيق الشروط المثالية التي تؤولها لوصفة الأمومة والخصوبة الجنسية ، وهي صورة شائعة لا يكاد يجلو منها شعر شاعر في مرحلة ما قبل الإسلام . وقد ارتبطت المرأة بالشمس والتماثيل التي كانت تقدم قرابين وتدور في معابد الشمس الأم ، وكانت إما على شكل امرأة أو على شكل حصان . وما زال معنى اللغوي لكلمة «دمية» يحمل آثاراً دينية ؛ فهي الصورة المنقوشة في الرخام ، والصنم والصورة المنقوشة التي يظهر فيها اللون الأحمر

ولقد تخلفت عن عبادة المرأة الأم ، وارتباطها بالشمس والرموز العدة التي ربطوها بها ، صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة المثالي . أو الصورة المثالية للمرأة ، التي لا تتعلق بالمرأة بعينها ، وإن وضعت لها الأسماء . وتواتر عناصر هذه الصورة واتباعها لنسق واحد ، يجعل صورة المرأة في الشعر أقرب إلى أن تكون نسخاً مكررة من أصل واحد . فبالرغم من الاختلافات البسيطة في التعبير الفني ، فإن هذه الاختلافات لا تمس جوهر الصورة الأساسي وعناصرها المميزة ؛ فالوجه شمس يضيء الظلام ، وإن كان بلا ملامح محددة ؛ والعيان لهواة ، والجهد لظبي ، والهواة والظبي (كذا) أم دائماً ، والأستان كالبرد أو البثور ، سقى ماء الدار أو ضوء الشمس . ويحيط بوجهها المضيء شعر كثيف فاحم ، ويمثل في رقنها وفاء أديمها بيضة النعامة والذرة التي يستخرجها الغواص . هذا فضلاً عن الثغر وربط رائحته وطعمه بالماء - أصل الحياة - والحمر التي كانت تقدم في طقوس دينية ، وكان لتجديدها طقوس أخرى . هذه العناصر تتردد في الشعر القديم تردداً يشير إلى أن هذا الشعر يحاكي نماذج أقدم منه عهداً وأمس بالدين القديم رحا

والمرأة - كما أشرنا - ترتبط بالذرة في صفتها ، وتمتد الصورة أحياناً لتبسط صورة العواصم في كنفه للحصول عليه ، وتشبه بالبيضة - بيضة تخمر أو بيضة الأدهى - وكذلك بالحمامة التي ارتبطت صورتها في عهد متأخر - بدلالة الحزن والفقد الذي لم يعد خاصاً بالمرأة بل شاركها فيه الرجل . وصورت المرأة - وبخاصة في مفارقة جسدية - بالقطاة . بل إن للإلهات المعبودات صورة هي صورة «البحارية» ، ولأمر ما وصفت الحرب في الشعر العربي بصفات الأشي المرمية ، كما في معلقة زهير مثلاً ، ووصفت الكنية المحلوة

علاقة تبادلية ، لكنها علاقة تشبيه يجري على مس الشفق العقل الواعي

وشعر عمر من أبي ربيعة يدل على الانتماء الغالب في صورة المرأة في شعر شعراء الحوادر الجبازية . فحضر يصور المرأة المتحررة المطلقة التي كانت تعيش في عصره وبيته . وكل امرأة في شعره هي بذاتها وملاحها ، بل إن لأسماء في شعره دلالة حقيقية . ويدخل في شعره عنصر الحوار كثير، والمرأة تصور بالبدر ، وتعمل صواحبا على إتاحة فرصة لقائها بمن يحب . وترد عنده بعض العناصر التراثية ، إلا أنه يميز تغييرا واعيا بين المرأة الجديدة في الواقع ، والصورة القديمة في المثال .

وفي شعر الأحوص اختلط النموذج القديم بالصورة الجديدة . كما في شعر يشار فتان عناصر من الصورة القديمة أحيانا ، ولكن بوصفها روحا من النظرف محاكاة الأقدمين ، وفي كل عنصر قديم يأخذ بتحويل جديد ، مازجا للصورة القديمة بالروح الحاصل في الجديد .

وأبو نواس - أيضا - مزج بعض عناصر الصورة القديمة بينة الصورة الجديدة ، وإن كان كثيرا ما يترك كل ما يشير إلى الصورة القديمة ، ويجعل للصورة مؤارة بالحركة ، حتى ليتحرك فيها غير القابل للحركة . ويتطور أسلوب الحوار عند عمر فيصبح مكتوبا ، لا على الورق ، بل على فصوص الحوائط ، فتعدى الأناقة موضوع الصورة إلى الأسلوب الفني الذي خرجت فيه . وهو بداية تحكم جديد في الشكل التيميري ، لم يتح له من تطويره تطويرا جديا فيما بعد .

ويخصص القسم الثالث من الكتاب لدراسة « صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني » . فالحيوان - عند الشعوب القديمة - كان إما طوطما للجماحة ، أو رمزا للإله السماوي : الكوكب . فالقمر - هل سبل المثال - يرتبط بالثور ، الذي يظهر اسما لفرد ، أو على على قبيلة ، مشيرا بذلك إلى بقايا طوطمية . وفي معابد الفرس وجدت صورة للثور قدمت لهذا الإله قربانا . كما يمكن ربط الثور بعبس طفوس آخر هو شعائر السحر المتعلقة بالصيد .

ونظالنا صورة الثور الوحشي - في الشعر العربي - عند الشعراء في أثناء حديثه عن ناقته ، إذ يمتد إلى وصل صورتها بصورة الثور في تشبيه مطول ، يترك الشاعر فيه صورة الناقة ، مفيضا في رسم صورة الثور . ويرتبعنا هذه الصورة لوحنا عناصرها تتكرر تكرر أو يكاد يكون دائما عند الشعراء ، بل هو تكرر تام حقائق العناصر الأساسية في الصورة . أما ما نراه من اختلاف أحيانا فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول ، بقدر ما يرجع إلى ضياع أجواء متأثرة من النصوص .

فالثور ذو صفات ثابتة : فهو منفرد ، قلق ، فوقوائم سوداء ، أو ذات خطوط سود كالوشم ، والصلير إلى البحر أسود ، أما الظهر وجانبان فيسطر عليها اللون الأبيض حتى ليسو الثور كالبرق أو السيف المسلول ، والقرون سوداء ، ملساء ، حادة . وكان لهذا الثور المقدس شروطا جسدية ينمى توافرها لتتم القداسة ، أو أنه لم يكن يقدم مالم تتوافر فيه هذه الشروط .

وهناك أيضا الحدث التكرار دائما في الصورة الشعرية . فالخوشتان يلجأ إلى الليات بجانب الشجرة اللازمة لصورته - شجرة الأوطى -

حتى يظهر بعد ذلك حلجا مع الضوء الأول نصحاح - حتى يتعذب ضوء الشمس على ضوء القمر - فتهاجم كلاب الصياد الصارية ، فيهرب أولا ، ثم يصر على القتال ، فيصرع صوابها ، ويحجم الباقي عن المحرم ، فيطلق معترضا بانتصاره ، وقد تخضعت قروبه بهماها والثور لا يرم إلا في الرثاء بحاسة ، ونبدأ قصيدة الرثاء - عادة - بتعبير يوحى بالإدعاء لقوة الرمس أو الدهر

وتلتحق بصورة الثور الأب صورة المهلة الأم وهي قريب آخر لداقة وتصور دائما في مكان وسط بين القطيع وأبها الذي تركته بعيدا ، وفي إحدى رجعاتها نجد السباع قد خذت عليه ولم تترك إلا بقايا جلده وعظامه . وتهاجمها كلاب الصياد فتصرعها ، وتجو من سهام الصياد أيضا . ومن قبيل الخطأ الفني - الذي يأتي أحيانا - أن يمدح البقرة الليل والمطر قتلجا إلى شجرة أوطى ، فقد جاء من ملاحظة صورة الثور ، والبقرة قرينة الشمس ورمز لها ، لا يأتي عليها الليل كما يأتي على القمر

والملاحظ في صور هذا الثلاث ، الثور والمهلة والفرقد ، أن الثور والمهلة يحوان في غالب الأحيان ، أما لفرقد فيلقى مصرعه دائما وقد يتم الشاعر بتصوير مصرعه ، ومعانيشة حزن أمه عليه بمشعره الإنسانية ، فيبدو الأمر كأنه مقصود لدائه وليس عنصرا مكمل للصورة البقرة الوحشية . ولعل هذه الصورة بذات أسطورة تتعلق بمصرع الإله الطفل ، عثر لو الزهرة ، على يد القوى الشريرة الغامضة .

أما الحمار الوحشي فلم يكشف عن صورته في الدين القديم ، وإن لدى الشعر من صورته ما يشبه صورة الثور ، مع اختلاف في تفاصيل عناصرها . فهو يظهر دائما بين حلائله من الآن ، تبارا في العابد ، مع نهاية الربيع وبداية الصيف وحرارته ، مثالها في قوته وسمته وينجو مع أنه من سهام الصياد ، الذي لا يصحب كلابه ، إذا اقترنت صورته بالناقة ، أما إذا اقترنت صورته بالإنسان - في الرثاء - فإنه يملك إدعانا لقوة الدهر التي ترصد كل حي

وما بقي من صورة الحمار الوحشي يكون ملاصق من أسطورة مفقودة تصل بسبب ما بالشمس ، بخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف ، كما تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال للدين تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد الماء

وصورة الظليم أقل ودوا من صور الثور وحمار الوحش ، وأقل منها خصيلا ، وأكثر غموضا ، لكنه بديل لها ، وفريق ثالث للناقة . وللملامح التي تظهر منه تشير إلى خصوبة واضحة ، فهو يظهر دائما بين موسمي تناسل ، واحد انقضى منه فقس البيض ، وآخر يوشك أن يبدأ بتحصيه وحصول روجه التي تستقبله فرحة معازلة - غير أن الصورة الأسطورية بعيدة المثال ، وإن كنا - كما يقول الباحث - لانشك في وجودها أسوة ببدايتها السابقة .

وتأكل صورة الحيوان المستأنس ، كالناقة والبقر والحصان ، في شكل أقرب إلى الوعي الواقعي بحكم معاشتها للإنسان ومشاركتها في حياته . صحيح أن الإبل والخيل حدثت في الديانات العربية القديمة ، وليس من النادر ظهور العناصر الأسطورية في صورتها في الشعر . - كرمط الناقة بالمهلة والمرة رمى الشمس ، وربط الحصان بالماء ومر

في التجمع بأربابهم - كذلك يصور الممدوح بالشهاب ، ويربط بانثور الوحشى - كما ربط بالقمر - ويأتى الربط في حالة السلم بالكرم ، وفي الحرب بالطولة .

وظلت الصورة التالية للرجل الكامل مجسداً في الشعر الإسلامى ومنا طويلاً ؛ فكعب ابن وهب يمدح الرسول ﷺ فيقول :

تحمله الناقة الأدماء متجسراً بالبرد ، كالنمر جلى ليلة الظنم  
وفي عظامه ، أو أنشاء ربطته ما يعلم الله من دين ، ومن كرم

الرسول كالنمر جلى ليلة الظلم ؛ وهو كرم ، إلى جانب صفة الممدوح الجديدة وهي أنه يحمل ديناً - والصورة القديمة تعيش في العصر الجديد ، ولكن بوصفها تقليداً قديماً . وهذا ما نجده عند الشعراء التالين ؛ حيث يصور الممدوح بالقمر أيضاً وبالعقب - المرتبط أسطورياً بالقمر وبانثور الوحشى - مع انجاء إلى المبالغة ، أحياناً - حيث يعزل ابن الرومي ، مثلاً ، ممدوحه عن هذه العناصر - أو إلى المبالغة - حيث يصور الممدوح بالشمس ، وهو خطأ من واضح وكل هذا يشير إلى أن الصورة التقليدية قد تراجعت لمعوص أصده ، وتمازجت الانحرافات ، وانتقلت من المثال الدينى إلى المثال الولقى ، إن جاز التعبير ، وأخذت تعتمد معظم عناصرها من إحصارة الجديدة .

وقد بدأ الهجاء طقساً سحرى ، وممارسة قائمة بذاتها ، يراد منها إلحاق الضرر بالعدو المهجر . يدل على هذا ما يروونه من أن لشاعرى الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس نعلا واحدة ، وحلق شعر رأسه إلا نؤنتين ؛ سوهن أحد شقى رأسه ؛ وواضح أنه ضرب من سحر المشاكلة ، يراد به إحداث أثر الشعيرة بجرئيتها : العمل والقول ، في المهجر .

وما لبث الهجاء أن انفصل عن السحر والدين وانحدر إلى شعر السخرية والاستهزاء ؛ الأمر الذى جعل بعض الشعراء يتصورون أنه الوجه الآخر للمديح ؛ فالمدح بناء ، والهجاء هدم .

ثم انحدر هذا الهجاء الساخر إلى الإسفاف والضحك والبذاءة لدى شعراء الغنائص ، وصار سمة متبعة بعدهم ، إلا نماذج قليلة من السخرية الأصيلة في شعر أبي نواس .

أما الحرب فكانت ، عند الشباب التحمسين ، إحدى ملاذ الحياة ، مع ملاذ السلم من الخمر والنساء - وهي لا توصف بالشر إلا إذا انتهت بمرجة الشاعر وقومه ، أو حين يطعن الشاعر في الس فلا يستطيعها - والحرب - عندهم - من مواهن المجد والشهرة ، ومن مظان الثروة التى تدحر لرسم السلم فتعين على تكاليف السيادة والكرم ، وعلى التمتع بمباهج الحياة

وطبعي أن يكون في وصف الشاعر للحرب وصف للمرس للجهر لها ، والسلاح - من سيف ورمح وقوس - دلالة على استعداده لهذه الحرب ، وبوها أيضاً من الحرب النفسية ليمت في عضد عدوه

وصورة الحرب إما أن تكون صورة بصرية ، تصف ميدان المعركة ، وجثث الفتل تغرشها ، وقد أبحاث لسباع الطير والخيوان ، أو تكون صورة لاحتدام المعركة وجلتها . وكان طبعها - مع

شمس الشتاء ودمت بعدد - ولكن التصوير الواقعى علب على صورهما الشعرية

وانعاده في تصوير الدفء أن تختفى - بمجرد ذكرها - وراء دهر من هذه الرموز مقدسة ، ولكن ظهرت في أحيان قليلة متفرقة ، معصلة ردتها ، كما نجد في معنقة طرفة وعند شعراء آخرين .

أما الخصال فتأتى صورته في أحد عرصين : إما الحرب أو الصيد ، منفصلاً في الحالتين عن الدلائل السابقة . وموقف الحرب - بطبيعة الحال - يعزل الشاعر عن تصوير جواده ، ويشغله عن تفصيلات جسده ، في حين يتيح موقف الصيد هذا التصوير ، حيث يظهر حصاناً مثالياً ، كأنه النموذج الذى خلقت الخيل على مثاله ؛ وهو يجلو شعر شاعر من هذه الصورة

ثم راحت صور الخيوان تأخذ طريقها نحو التحول إلى أشكال مية تقليدية ، لا تختلف العناصر الأساسية فيها في شعر المخضرمين عنها في شعر ما قبل الإسلام . وقد احتذا شعراء الاحتراف الأمويون الصور نفسها ، فعاشت في شعرهم كما كانت تعيش قبلهم ، مع محاولات في التعبد لا تحس إلا بعض العناصر الثانوية في الصورة

غير أن هذه الصور بدأت - نتيجة الظروف المعيشية والاجتماعية المتغيرة - في الاختفاء في شعر العباسيين ؛ فلا نرى صورة الثور الوحشى أو حمار الوحش أو الظليم ، كما تراجع ذكر الناقة ، وانحصر حصان الصيد إلا نادراً ، وقد استبدل به الشعراء وصف كلاب الصيد المدربة ، واليهود والصقور والشوامير

ومع ذلك فقد أتيح هذه الصورة أن تعود ثانية إلى الحياة - هوة مؤقتة - عند أبي نواس - في الشعر - وعند أبي العلاء المعرى - في النثر .

أما أبو نواس - النائر على التقليد - فجاء في شعره قصيدتين في الرثاء يسلك فيهما مسلك أبي ذؤيب الهذلى في جمع صور لقوة التى يتعلب عليها الفناء أو الدهر أو الزمن . وواضح من ضعف الصياغة في كثير من أبيات هاتين القصيدتين أن أبا نواس قاهما في فترة شبابه حين كان يدرب نفسه - أو يدربه أستاذه خلف الأحمر - على تحدث بامية الصياغة الشعرية القديمة .

وينقل أبو العلاء هذه الصور إلى النثر لثختلف عناصرها ، بدرجة أو أخرى - عما سبق ، نتيجة غموص الأصول الأسطورية لها

ويستغل الباحث بعد هذا إلى القسم الرابع ، والأخير ، حيث يبحث في «صورة الإنسان بين شئون الحياة ، والموت ، والطبيعة» ، ملاحظاً - مع ابن الكلبي - أن إله القمر «وداه كان يندى في صورة رجل عظيم ، كامل ، ويتوحد مع الثور الوحشى . ومن ثم كان كثيراً ما يربط الممدوح بالهلال :

أريجى ، صنت ، بظل له القوم م ركوداً ، قيامهم للهلال  
حيث تتوحد علاقة الموم بالممدوح بعلاقتهم بالعمر . وهي علاقة تسود في الديانات القديمة ؛ حيث يتوحد الأبطال أو ذور للكتابة

إسلام - أن تعبر دواعي الحرب وعيادها ، من الحروب بين القبائل العربية ، وأبناء العمومة ، إلى ميلاد خارجية ، في الفتوحات الإسلامية المتنامية .

والوجه الآخر للحياة هو الموهو ، والدعوة للتمتع بملاد الحياة ، لأنه من دلائل الفتنه . ولعل أوضح صور هذه المتعة الخمر ، التي يكشف تكرار صوريتها عن أصول شعائرية وارتباطها بطقوس الدين . وقد كتبت إما شراب الألهة ، أو دم الإله للصراع بشره أنماه لتحل عنهم روحه في احتمالات يمثل فيها مصرعه وقيامته . ولا تنوع أن يجد هذه الصورة الأسطورية في شعر ما قبل الإسلام ، فقد تحولت هذه الأصول الشعائرية إلى لحظات حافظة في صور مجازية ، تشبه أو استعار ، والغالب على وصفها تصوير الواقع في مجالس الخمر والنهر ، وأثر الخمر في المشاريين . . الخ .

فالخمر في الشعر الجاهل ترتبط بالغزال والدم - أحيانا - ولكن في غالب الأحيان تعوقت الصورة الواقعية في وصفها ووصف مجالسها ، على نحو ما نجد في شعر ثلاثة من الشعراء ، قلب وصف الخمر على شعرهم ، هم الأعشى الباهل ، والأخطل الأموي ، وأبو نواس العباسي

وكان شعر الأخطل احتذاء لشعر ما قبل الإسلام في الخمر بعمامة ، وشعر الأعشى بحاصة - أما أبو نواس فكانت خمراته تشبه أن تكون معادلا موضوعيا - بتعبيرنا - لثروته على الأسلوب التكلبي الموروث ، ودعوته إلى حرية التعبير الفني ، أسوة بآبائه المجتمع حرية الملحة الشخصية وإن تكن في السلوك دون التعبير . وأبو نواس ، وإن كان يكرر أحيانا بعض صور الأعشى والأخطل في الخمر ، فإن الغالب عليه هو إبداع الصور الجديدة ، كقوله :

رقت عن الماء حتى ما يشاكلها لطافة ، وجفا عن شكلها الماء  
فلو مزجت بها نورا لآزجها حتى تولد أنوار وأصواء

لقد أعطاها أبو نواس شكلا جديدا من روحه المرححة الساحرة حتى إنها لتوشك أن تكون هناء جديدا .

وتتعلق أخبار كثيرة بنظرة العرب إلى الموت ، كحادثة الصدى وهام ، وما يرتبط بها من محاسن كحبس الرذائل على القبور ، ومراسيم الحزن المختلفة بين الرجال والنساء . بل نرى في الشعر ما يشير إلى تفديسهم للموت ، في قول بشر بن أبي خازم :

جئتم قبر حارثة بن أم إلهما تخلفون به فجورا  
فقولوا لذي آلى يمينا ألق نذرت بأوس الثنورا ؟

وقد احتفظ الشعر بهذا كله ، حتى لنجد أطرافا منه عند ليد ، وقد حمر في الإسلام

والرثاء - كما يلاحظ بروكلمان بحق - كان ذا غاية سحرية في أصل نشأته ، يقصد منه أن يستقر البيت في علته ، حتى لا يتعرض للأحياء بالمرور . ومن ثم يلعب التكرار وهو وسيلة سحرية تعتمد على تأثير الكلمة للتكرار في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري - دورا بارزا في شعر الرثاء ، في إنشاء طقوس الجنائز ، أو في إنشاء رقصة الحرب المزمع إشغالها ثارا له ، كما نرى في رثاء المهلهل

لأخيه ، وفي رثاء ليلي الأحملي لتوبة بن الحمير ، ورثاء الخنساء الذي يعلب عليه طابع النواح

وإد أخذ الزمن يعد هذه الشعائر القديمة ، وحددا شعر الرثاء بحد وجه التعبير الواعي عن الوجدان الحزين ، المثقل بإحساس الفقد ، يفرغ فيه الرائي شعوره الذاتي ، والاعه ، على نحو ما نجد في رثاء النابغة لحسن بن حذيفة بن بدر ، مثلا . وقد غلب هذا على شعر الرثاء بعد الإسلام ، بحاصة وقد وضع الإسلام بناء فلسفيا متكامل أمام فكرة الموت ، يحل كل المعوص الذي أحاط بها ، وجعل تكريم الإنسان بعد الموت رهنا بعمله لا بما يؤديه له أهله من طقوس .

ولقد توزع الرثاء انجها من العصر الأموي ، يمكن أن نسمي الأول منها الرثاء الرسمي أو التأنيبي تميزا له عن الانجاء الثاني ، الرثاء الخفي . فالأول تعب عليه لعلى التي يسبكه العنق لا الإحساس الحقيقي بالفقد ، أما الثاني فكان تعبيرا عن تجربة حقيقية لعقد صديق أو قريب حبيب ، على نحو ما نرى في رثاء بشار لابيه ، مثلا . لقد اتجه الرثاء - إذن - إلى أعمق النص الإنسانية ، وتجاوز هذا عن التعمري بصورة القوة - الأسطورية - نرى نزول إلى العناء ، إلى عرض إحساس النص الإنسانية الجريحة بعداحة الأم

\*\*\*

ولقد كان المطر عماد الحياة في البادية العربية ، وارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، فيما سمى طقوس الاستمطر ، أو ما يسمى صلاة الاستسقاء . وقد ربط العرب بين هذه الممارسات ولقبر بحاصة ، فقد كانوا إذا تهابت عليهم السوء واشتد الجهد ، جمعوا ما يقدرون عليه من البقر فصعدوا به جلا ، وعقدوا في أدياب البقر أعصان الشجر من السطح والمشر بحاصة ، ثم أشعلوا فيها النار وضجوا بالدعاء والتصرع لينزل المطر

ولهذا أطلقوا على المطر : العيث ، والحياة . والشاعر يستنظر السماء على قبور أحبائه ، أو على قبور الدكرينات المتمثلة في حلال ومجد - أمام الظلل - أنما شتى من بقايا عمليات سحر المشاكلة ، بداية من البكاء عليها ، إلى تصوير المطر - حبيب كان أو أمي - وقد عطل وأثبت المرعى ، وانتشرت الحيوانات في الربيع فلم يبق إلا عودة المحبوبة وأهلها . الوقوف على الأطلال - إذن - نون من صلاة الاستسقاء ، أو صرب من سحر المشاكلة بقبه الشاعر ، متمنيا أن يشهد الواقع مثله حتى يعود أحبائه . ويتصل بهذا كثرة لأسماء المذكورة في شعر الأطلال ، وهي ليست مقصودة في ذاتها ، ولكنه اتساع للمساكن التي سيفخرها السيل اتساعا يضمن إغراء قوم المحبوبة بالعودة إلى الديار المهجورة .

ويتصل بالرحلة إلى ديار المحبوبة - التي صدرت أضلالا - رحلات أخرى ، قد تكون مجرد تسرية لهمم الذي جلبته رؤية الأطلال الدارسة ، وذكرى الأحبة المرتحلين ؛ وقد تكون متابعة لهم ، أو ارتحالا إلى مديح طوبا لواله ، وهي الرحلة التي قدرها الديوان بعد الإسلام ، واستقر الملك الأموي والعباسي عن بعده

وفي الرحلة يجد الشاعر نفسه ومعه الطبيعة وجه لوجه ، يصور منها ما يرى تصوير متبع دقيق للملاحظة ؛ يصور الطريق ، والصحراء ، ورفيق السفر ، وعيون الماء القليلة ، ويحتملها بالتصوير



الأسطورية ؛ لأنها لا تكاد تعرف - في أي تراث أدبي - هذا الاستخدام «الموضوعي» الكامل - إذا صح التعبير - لهذه الأساطير ، ولكننا نعرف هذا «التوظيف» الداني للعناصر الأسطورية ، سواء كانت هذه الذاتية محض تعبير عن عاطفة خاصة ، أو تعبير عن رؤية خاصة للحياة ، وإن كانت ذات أصول جماعية

وقد ركز الباحث - من ثم - في اختياره للنصوص على التمدح التي تستعين بالأسطورة في تصويرها الفنى ، وركز في تحليلها على إبراز العناصر الأسطورية - أو على جانب الموضع ، كما عبر في المقدمة - دون أن يكون التحليل لنصوص بكاملها ، تكتف التحليل للحدود الأسطورية وغيره ، ودون إبراز أهميتها للعناصر الفنية في الصورة - من لغة وموسيقى وخيال - تعمل جميعاً في تشكيل الصورة (وإن كان يستخدم التحليل الدعوى أحياناً ، والنصوص منه بصورة خاصة ، ولكن في تحليل نماذج قليلة)

ولقد دفع الكاتب حماسه لموضوعه أحياناً إلى اعتماد الشعر وثيقة للأساطير ، أو لنقل - تخميفاً - إلى افتراض تفسيرات قد لا يؤيدها إلا مجرد التكرار في شيوخ صورة بعينها في الشعر ؛ كتصوير المرأة - هنا - بالبيضة والندرة - التي يربط تصويرها الشعري بإشارة في اغماش إلى أسطورة أفروديت ١ - أو قوله في وصف الشاعر لمحبوبان «فوحكي في أثناء تصويره للناقة ، إن الشاعر يقص أسطورة الإله الذي يعلب على الأخطار وكأنه يؤدى صلاته راجياً أن ينجو من مخاطر (رحلته) ، وأن ينجح سعيه فيها ، ويتحقق له الأمل» . (ص ٢٣٥) .

ويلزم عن هذا كله ، فالبحث محاولة جيدة في الإطار الذي حددته مقدمته ، التي قد تختلف مع الباحث في منطقتها ، ويمكن أن يكون بداية - ليست الأولى في هذا المجال - لدراسة أخرى تستهدف «توظيف الأسطورة في شعر ما قبل الإسلام» ؛ نعتي الكشف عن الأبعاد الذاتية والجماعية والموضوعية أيضاً في استخدامها ، في إطار تعبير الشاعر عن رؤيته الخاصة ورؤية جماعته للحياة .

انثال للناقة ، معرجاً على ذكر الحيوان المتوحش في صراعه الأسطوري ضد العرى المعبودة ؛ فكأنه يقص أسطورة الإله الذي يعلب على الأخطار ، صلاةً يرجو بها أن ينحو من مخاطر رحلته ، وأن ينجح سعيه فيها

ونش تحولت صورة الرحلة بعد ذلك إلى نموذج واقعي بصور رحلة الشاعر الإسلامي إلى حواضر الدولة ، التماساً لنوال الملوك ، لقد حافظت الصورة على كثير من العناصر التقليدية عند ذى الرقة على الأقل .

\*\*\*

ولا شئ أن هذه سدرسه محاولة جيدة للكشف عن الجذور الأسطورية للصورة في شعر العربي ، منذ شعر ما قبل الإسلام إلى شعر القرب الثاني المعجى - ولا شئ أيضاً أنها تفك معالين بعض المشكلات التي عنى الباحث بدرسها هنا ، من الترابطات البعيدة - على الدهن الخفى أو المرتبط بالتناول التقليدي للشعر العربي - بين العناصر المتداخلة في الصورة الشعرية العربية القديمة ؛ كالترابطات بين المرأة والشمس والعنق والندرة ، وبين البقر والمطر ، وغيرها

غير أن الباحث يقع - بعنوان الكتاب - في المزلق الذي أشرنا إليه في صدر هذا المقال ؛ فالعنوان يعد ببحث الصورة في الشعر العربي ، «أصوله وتطورها» ، ولكن يبين - منذ المقدمة - أنها ستوقف على بحث الأصل الديني للصورة ، أى ربط جذورها بالعقائد والأساطير القديمة . والصورة في شعر ما قبل الإسلام ليست كل نماذجها ذات جذور أسطورية ؛ فبما ما تضرب أصوله في الواقع ودقة الملاحظة ١ - ومما الدان ، ومما أيضاً ما يمكن أن يعد ضرباً من اللعب الخيالي بعناصر أسطورية أو دنية .

وحتى في إطار درس الجذور «الدينية» أو الأسطورية للصورة ، ليس كافي أن تكشف عن هذه الجذور وحسب ، لكن يبقى - دائماً - أن تكشف أيضاً عن البعد الداني في «توظيف» هذه العناصر

من محاور الأعداد القادمة

من مجلة « فصول »

● جماليات الإبداع

والتغير الثقافي

عرض كتاب

# التفكيك : النظرية والتطبيق

تأليف: كريستوفر نوريس

كتابخانة ومركز دراسات  
بنياد دائرة المعارف الإسلامي

\* Deconstruction : Theory and Practice (New Accents) Methuen, London, 1983.

سبعة ساعد

يتعرض الكتاب في فصوله السبعة لأحدث تيارات الفكر النقدي الحديث وهو التفكيك (Deconstruction) من حيث جذوره والمؤثرات المختلفة التي ولدت هذا التيار النقدي الجديد

ويتناول الفصل الأول المصنوع بدء الجذور البنيوية والنقد الجديد ، الحظية التي تبلورت فيها البنيوية ومن بعدها النقد الجديد . ويؤمن الكاتب أن التفكيك جاء رد فعل حذراً لمحاولة البنيويين ترويض أعظم مفكرات فكرهم قاطبة ، كما بدأ التفكيك برفض مبدأ الفصل المؤقت للملاقة المفترضة بين العقل والمعنى ومفهوم المنهج الذي يذهب التوحيد بينهما ، وذلك عندما أصبحت البنيوية على يد النقاد البريطانيين والأمريكيين مجرد منهج آخر يقدم أشياء جديدة عن نصوص قديمة . للتفكيك في رأي الكاتب حركة احتجاج قوية ضد الأفكار النقدية التي سيطرت في هذه الحظية على الساحة النقدية

ونحن إذا نظرنا إلى مفكرين مثل إيمانويل كانت (I. Kant) (1724 - 1804) ، والبنيوي سوسير (Saussure) أو كلر (Culler) ، لوجدنا تطابقاً واضحاً يتجلى في إيمانهم بوجود انفصام بين العقل والواقع ، يقوم على التشكك في محاولة الواقع الاحتذاء إلى العقل ، كما نرى توافقاً بين كلر ، وفكر النقاد الجدد ، مثل إمبسون (Emerson) ، الذين يتحدثون عن المفارقة الساخرة ، وعن التناقض للظاهري ، وأنواع المموض . فالأنحاء النقدي لكلير يمثل دهرية تنظيمية للمعرفة ، تفترض من ناحية وجود نشاط قرائي قار في بعض شفرات الإدراك التي اكتسبت صفة طبيعية ، ومن ناحية أخرى تنادي هذه الدعوة بضرورة إعطاء الحرية لهذا النشاط كي يستوعب وجوهها واحتمالاتها الخدمية أو البديعية .

الحداد الأمريكيين ، أمثال (دي مان P. De Man) ، وهارتمان (G Hartman) ، (ويمزات W. Wimsatt) ، (ميسلر J. Miller) ، وهم الذين أصبحوا فيما بعد أكثر المؤيدين للتفكيك . ولقد تأثر هؤلاء بأفكار المنظرين الفرنسيين ، في وقت كانت البنيوية فيه خاضعة من قبل منظريها ، مثل (ديريديا Derrida) ، لعمية نقدية تهدف إلى الوصول إلى افتراضاتها الخاصة ودعائها المنهجية . وفي هذا المجال يذكر أن أحد أبعاد

الداتية ، وإضافة كتابتها من خلال بعد معنى ، تمكن من طريقه من استخراج أوجه التلاعب اللغوي . وهكذا لم تعد لاستقلالية الشعر وداتيته حكراً على علم الجماليات ، ولكنها أصبحت اختياراً للإيمان بالعقل الإنساني ، وراء بلاغة النقد الجديد القائمة على المفارقة الساخرة والتناقض الظاهري ، هناك ميتافيزيقية اللغة ، حيث تتعاقب الدعاوى الشعرية والأدبية للحقيقة . ويمكننا القول إذن إن التفكيك ولد على يد النقاد

ول رأى الكاتب أن يارت (Barthes) لا يعد من النقاد التفكيكيين ، ذلك لأنه حاول دائماً التخلص من التمسك بأي موقف نظري ، حتى إن سيرته الذاتية التي ترجمت إلى الإنجليزية سنة 1977 لم تكن أكثر من حطرات ذكية عن تجربة الكتابة ، وعن الارتجاج اللغوي ، وعن الطبيعة النصية لما تقوم اللغة بتوصيله . ويمكن القول إن تيار التفكيك بدأ في الظهور وتهديد البنيوية السائدة عندما أخذ (بارت) في خلخلة أفكاره

والخاتمة الأكثر طبعية للغة ، في حين تأتي الكتابة لتعكس هذه الطبيعة . ويعتقد ( ديريدا ) أن مقولة ( روسو ) الأسطورية هذه تعد مثلاً كلاسيكياً لعملية عقلية متناقضة في النهاية ؛ فاللغة سرعان ما تسكنها الكتابة والإشارات الخاصة بالبناء اللغوي - الذي يعد ( روسو ) شيئاً منقطعاً - وذلك لحظة تعدياً مرحلة الصرخة البدائية (primitiv) (live cry) الحديث بالنسبة له ( ديريدا ) ملء بالاختلافات والعلامات المرتبطة بمعنى غير موجود ، التي تكون في النهاية ثلث اللغة المنطوقة . وبناء على ذلك فإن محاولة التفكير فيها هو أصل طبقاً لمفهوم ( روسو ) أمر يفوق بالضرورة إلى التناقض الذي يصعب معالجته أو تجاهله . وبالمثل يرى ( ديريدا ) التناقض واضحاً في الأنثروبولوجيا النيبوية عند ( شروس ) ، التي تثير مرة أخرى موضوع العلاقة بين الطبيعة والثقافة ، مؤكدة أن الكتابة أداة للظلم والاستعمار العقل البدائي ، كما أنها مشاطة اشتقاقية يعقب الثقافة المكتوبة أصلاً من خلال أشكال التواجد الاجتماعي . وفي الحقيقة إن أكثر التصورات الميتافيزيقية التي يناهها ( ديريدا ) تتمثل في النظرة إلى الكتابة على أنها شيء خارجي ومنفصل عن اللغة ، وهو أنها تهدد خروجي للقول المنطوق ، هل نحو يحتم وجود القول المنطوق بوصفه قائداً على أحداث نوع من التوازن . ويرى ( ديريدا ) أن هذه النظرة تناقضها الأجيال الأدبية بدءاً من أفلاطون حتى شروس . وهذا ما دعاه إلى محاولة توضيح أن الكتابة ، على العكس من ذلك تماماً ، تتولد أصلاً من خلال موضوع القول ذاته ، ومن خلال النص الذي يعمل على تحقيق الموضوع ونماضيه . وهكذا يقوم التعكيك بششاط متواطئ مع الكتابة ؛ تلك الكتابة الموجودة بحق ولكنها مكبوتة (repressed) وكما يقول ديريدا « لا يوجد شيء خارج النص » .

ويتعرض الكاتب لموقف ديريدا من الفلسفة في الفصل الثالث وهو بعنوان « من الصوت إلى النص : نقد ( ديريدا ) للفلسفة » ، مشيراً في البداية إلى اعتقاده أن ديريدا يسدين بالكثير هوسرل (Husserl) رائد مذهب الظواهرية ، مستقياً ذلك من كتابه عن هوسرل ، المسمون به « القول والظواهر » سنة ١٩٧٣ ، حيث يتجه ديريدا إلى النقد الشان والدقيق ،

مانه وهو أكثر التحسين للنقد الجديد ، وجاء مقاله « العمى والبصائر » Blindness and Insights الذي كتبه سنة ١٩٧١ تطبيقاً واقعياً لأفكار ديريدا عن بلاغة النقد الحديث . كما يعتقد (دي مان) أن النقد الجديد قد أصابه العمى في لحظاته الأكثر تنويراً وقادرة على الرؤية ، مطراً لتناقض الشكل المعنوي مع مصطلحات هذا المذهب النقدي ، مثل الحموض والتوتر . ويرى أنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبي ، الذي كان يجبر النقد على خشية الاقتراب من النص . ويعتقد (دي مان) أن أسلوباً جديداً ومستقلاً للتعليل قد حذا حذا وحدة النص ، ووضع كل الصفات التقليدية للمعنى الأدبي موضع المسألة ، وهذا من شأنه الارتجاع بالأدب إلى مستوى البلاغة المركبة ، بحيث تصبح لحظات العمى أكثر إيحاء من أي بحث فلسفي . وقد يكون من الخطأ النظر إلى التعكيك على أنه عملية تطلب استراتيجي للتصديقات التي يتيك على مر التاريخ متميزة لا تتأثر ؛ فالتعكيك يسلخ إلى فك نظام معطى للأولويات ، بالإضافة إلى حل نظام التضاد القهري الذي يوجه نظام الأولويات ذاته . فالتعكيك نشاط قرائي ، يعمل على الحفاظ على الارتباط الوثيق بالموضوع التي يتناولها ، إلا أنه ليس بإمكانه التمرد بإرساء نظام معنوي للمفاهيم التي تقوم عليها عملية التعكيك . والواضح أن ديريدا لا يجهز فكرة حصر أفكاره في إطار ما تحت اسم مفهوم ، وذلك حتى يتجنب الوقوع فريسة لنظام هرمي للأفكار ، لتحل فيه الكتابة مكاناً متميزاً ، بل فضل اختيار مصطلحات أخرى لا تعبر عن معنى محدد ، لعل أكثرها أهمية التعبير الذي استحدثه ديريدا وهو (Differance) وهو لفظ مشتق من فعلين في اللغة الفرنسية هما (Différer) بمعنى يختلف ، و (Déferer) بمعنى يحيل أو يؤجل أو يعطى عملاً ، بحيث يصعب تحديد المعنى ، كما يصعب حصر كم الإضافات اللانهائية الناتجة عن مغزى هذا اللفظ ؛ فكلمة (Differance) نفسها ، بما تشتمل عليه من فعلين ، تعد مثلاً للتنفيذ اللطيفي لمغزى هذا اللفظ .

وسأعتمد ديريدا على روسو (Rousseau) قوله إن القول للمنطوق (Speech) هو الشكل الأصل والأصح ،

التعكيك يتمثل في هذه المحاولة المقصودة لوضع مصادر الأسلوب التصوري في مواجهة أي تفكير جامد للمبني أو اللغة . وبما لا شك فيه أن التعكيك ولد في أعقاب المرحلة السبوية متغلباً بتراث النقد الأمريكي الجديد ، الذي كان يعاني كذلك ، في تلك الفترة ، من التشكك الدائم ، ومن الضغوط الداخلية . وعن الرغم من أن التعكيك قد هان من مثل هذه الدوافع فإنه نحا نحو آخر يتمثل في أن قراءاته وإن ارتابت في المنهج والأسلوب فإنها هي نفسها كانت تحصح للجدل العميق . ويمكن الحزم بأن ديريدا هو المصدر الفلسفي الأساسي لهذا النقد العنيف ، في حين يمثل دي مان أكثر مؤيديه الأمريكيين حماسة لها ويعتقد الكاتب أن التعكيك قد استطاع أن يعطي الدافع للشروع في محاولة لإعادة تقييم كل للنظرية التصورية وعملية تطبيقها وبني عليها نحن استيعاب أهمية هذه العملية .

ويخصص الكتاب الفصل الثاني للناقد ديريدا تحت عنوان « ج . ديريدا : اللغة ضد نفسها » ، فيقول إن أعمال ( ديريدا ) تنتمي إلى ميدان النقد الأدبي أكثر منها إلى الميدان المعنوي ، فهي تعتمد على الخسائر أن التحليل البلاغي لا غنى عنه لقراءة أي نوع من أنواع الخطاب ، بما في ذلك الخطاب الفلسفي ؛ فبالأدب ليس - كما يعتقد البعض - ميداناً ذا علاقة ولغة بالفلسفة ، يكفى بالمرسوعات الخيالية . وخلق أن النقد الجديد اعتنقوا هذا الاتجاه ، كما انضم إليهم (ليز E. R. leavis) عندما أكد حق الناقد في سعيه لفصل تفاليد الفكرية عن المراجعات المنطقية ، وعن العمليات التي تتطلبها أي منهج فلسفي . وهكذا أن ديريدا بمكره الجديد ليضع الناقد الأدبي ليس فقط في مستوى العيسوف بل في علاقة مركبة (أو تناسية) معه ، بحيث تصبح الدعاوى الفلسفية نفسها خاصة للمساءلة البلاغية أو التعكيك . كما باتت كل للباحثين والعلوم الإنسانية من نقد وفسفة ولعوبت الح .

خاصة لنقد ديريدا . وهذا تكمن أهم خصائص التعكيك التي تؤكد أنه لا توجد أية لغة - مهما بلغ حددها ووعدها بذاتها - هي قادرة على التخلص من تلك الظروف التي فرضها تاريخها السابق ، والميتافيزيقا المهيمنة على الفكر . ولقد أثرت أفكار ديريدا في « دي

ويعمل على إعادة صياغة مقدمات هذا المذهب . ومن المعروف عن هذا المذهب أنه يعزل مكونات التجربة والحكم التي لا تخضع للشك من قبل أكثر العقول تشككاً ، كما تعرض اللجوء للداتية ، على الرغم من سادتها باللجوء لما يسمى بالذات المتكسبة ، أو انعكاسية الوعي الذاتي . والمفهوم المذكور أن مفهوم هوسرل للعلاقة بين اللغة والمفكر يتلخص في إيمانه بوجود نوعين من أنواع العلامات : النوع الأول يسمى إشاري ( Indicative ) ، وهو خال من المعنى ، ويؤدي عمله بوصفه عنصراً ميتاً في نظام تعسفي أو تحكيمي ؛ أما النوع الثاني فهو تعبيرى ( Expressive ) ، يمثل بالمعنى ، ويقوم بوظيفة اتصالية ، ولذلك كان من شأنه إثراء اللغة .

ومن هذا الموقف المعكرو يقول ديريدا إن اللغة بإمكانها الوصول إلى الوجود الذاتي للمعنى في حالة واحدة محسب ، وذلك إذا ما كملت ما يسمى بالمدخل الشامل إلى جانب التحدي للأنكار ، على نحو يتيح الفرصة للأفكار ذاتها كي تصبح منطوقة . وفي رأى ديريدا أن تحقيق هذا الأمر ضرب من المحال بعدم إمكان الوصول إلى ما يسمى بالحس الأولي لتجربة الآخر المعيشة . ولذلك فعلينا التسليم بأن اللغة تحقق في معظم الأحيان في تحقيق الحضور الذاتي للمعنى ، وأن هذا يحتم عليها مشاركة العلامة الإشارية الخالية من المعنى كما جاء في مفهوم هوسرل

وفي مجال آخر يميز هوسرل بين الأنوار الحسية الموروثة والنمط الذي يرمز إلى التجارب المترجمة على مدى فترة زمنية طويلة . وهنا يستلزم ديريدا أيضاً مصطلح ( Differance ) ليس أن هوسرل في هذا الصدد إنما أتى بعكس ما كان يقصده ؛ إذ إن ذلك المصطلح نفسه يمكن دائماً ما يسمى بالواقع الظاهر أو النقي للرمز الآن . وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدراك ليس إلا التمثيل ذاته ، تماماً كما يفترض سلفاً أن الحديث هو ما يطلق عليه مصطلح Differ-ance بالنسبة للكتابة . ويقول ديريدا إن انسيوية والظواهرية تشكّلان نظامين معقلين ، يقومان على التناقض الظاهري المتبادل والمتوالد ذاتياً ، على نحو يجعل من الصعب عليهما الوصول إلى مبادئ سليمة ،

بل يحير كلاً منهما على الاعتماد على الآخر في لحظاتها الأكثر إدراكاً وبصيرة . وهكذا يقف ديريدا دائماً ضد فكرة أن الانسيوية قد انفصلت تماماً وبدون رجعة عن المرحلة التي سبقتها ، كما يرى أننا تقع في خطأ فادح إذا ما حسبنا أن التحكيك مرحلة لاحقة للانسيوية ، بمعنى أن التحكيك أراح المشروع البنيوي لو ألقاه ؛ فبدون هذا التوتر بين التجربة وإمكان الوصول ، فاحل الإطار البنيوي ذاته ، لما أمكن لتأخذ مثل ديريدا طرح هذه التساؤلات التي أثرت كتابته . إن التحكيك بعد عملاً فيها ما كان يجب أن تكون عليه الانسيوية فيما لو كانت قد استطاعت تجنب المأزق الذي وضعت فيه نتيجة لفكرها الجذابة عن النهج .

ويتمثل الكتاب في الفصل الرابع في الحديث عن فيلسوف آخر مرتبط بالتحكيك هو ( نيتشه ) ، وهو الفيلسوف الذي يعتقد الكاتب أن ديريدا قد تتبع خطواته وفكره الخاص عن الفلسفة . ( نيتشه ) يرى أن العلامات كلها - بصرف النظر عن دعاؤها المنطقية والعقلية - تعتمد على نسج متحرك للغة المجازية ، وأنها تروّج دائماً تحت هيمنة نظام الحقيقة ( Order of Truth ) . ويمثل منطق كتابات ( ديريدا ) - مثله في ذلك مثل ( نيتشه ) - في وجود هذه النسبة النهائية للمعنى ، وفي الطرق المتعددة التي استخدمها الفلاسفة في عملية تعليف استعاراتهم . ويمكن أن يعد كل من ( نيتشه ) و ( ديريدا ) سائقين هوسريين ، لاهتمامهما بصير الطرق التي يعبر الفكر من خلالها عن المعنى المرتبط بتجربة بدائية .

ويرى الكاتب أن تيار التحكيك بدأ رحلته بوصف العقل في مواجهة ذاته ، بفرض الوصول إلى مرحلة اعتماده للمعنى على مستوى آخر من المعنى ، وهو المستوى المكبوح ( repressed ) أو غير المعروف . وقد فسّر بعض الدارسين التشكيك الذي اتسم به موقف الإغريق من الكتابة بفولهم أن الكتابة كانت تمثل تطوراً جديداً نسبياً في تلك الحقبة الحضارية ، على نحو جعل ( أفلاطون ) يرى في الكتابة خطراً ، فأتى به من انتشار المعرفة والقوة . ولقد أيد كل من ( ديريدا ) و ( نيتشه ) هذا التفسير التاريخي ، وهو ما يلزمه في رؤيتهما للعقل السقراطي بوصفه

قوة طغيان وفهر . ويصيف ديريدا إلى ذلك قوله إن عملية كسح الكتابة لم تتسج عن التسلسل التاريخي أو التحول الثقافي ، ولكنها ظلت تعمل في فكر ( أفلاطون ) وفي فكر الأجيال التي تلت ، وذلك من خلال أسلوب بلاغي يتوالد ذاتياً ؛ وهو أسلوب لم ينسب إليه المؤرخ التقليدي للأفكار . وبالإضافة إلى ذلك يتعرض ( ديريدا ) لأفكار ( أفلاطون ) ، قائلاً إن التحكيك - على عكس ما يرى ( أفلاطون ) - يؤكد الحالة الحرفية لم يسميه ( أفلاطون ) الاستعارة المستندة إلى ذاتها . فالعبارة ليست في عملية قلب للمعنى الحرفي والمعنى المجازي ، ولكن في تحديد المعنى الحرفي للكتابة بوصفه مجازاً في حد ذاته ؛ وهو ما يعده غير وارد على الإطلاق في إطار التحكيك .

ويذهب الكاتب في معرض موقف ( ديريدا ) من العلامات الإغريقية ؛ إذ يرى أن الفلسفة الإغريقية لا تنفرد بهذا التقييم المزدوج للخير والشر ، ولكن هذا التقييم ذاته موجود في مجازات ومصوغات أخرى ، مثل الإنجيل ، وفي أعمال ( هوسرل ) التي تميز بين المستوى المحسوس والمستوى المدرك للمعنى . وفي سياق المقارنة يؤكد الكاتب عن أن كلا من ( ديريدا ) والفيلسوف الألماني ( هيدجر ) ( 1889 - 1976 ) يسميان بلوغ النهايات التفكيكية نفسها ؛ بيد أن الاختلاف يكمن في محاولة الكاتب الألماني وضع يده على مصدر الفكر الأصيل ، أو بمعنى آخر لحظة الوجود أو الكمال التي تسبق الخطأ المطوق ؛ فمحصل تفسير الفيلسوف الألماني يعتمد على رؤيته للحقيقة بما هي وجود ذاتي ، يهدف في نهاية الأمر إلى نحو عملية التلاعب بالمعنى أو يدعى أنه سابق عليها . وهكذا فإن عملية تفكيك ( هيدجر ) للمباني لم تأت بفرض تحرير فكرة تعدد المعنى كما فعل ( ديريدا ) ، ولكنها كانت ترمي إلى إعادة المعنى إلى مصدره الأصيل أو نطابقه ذاتياً ، وفي هذا السياق يعتقد الكاتب أن ( هيدجر ) يعد أهم خصوم ( ديريدا ) المعاصرين على الإطلاق .

ويتمنى الفصل الرابع بالإشارة إلى رأى ( ديريدا ) في ( نيتشه ) ؛ وتحتل في اعتراضه على تسمية ( هيدجر ) لفيلسوف ( نيتشه ) بأخر الميتافيزيقين ، موصفاً أن ( هيدجر )

هو الذي استلهم المفاهيم التمييزية للحقيقة في معانيه للنص الخاص ( نيتشه ) بهدف خدمة أغراضه التأويلية . ولهذا السبب لا يعد ( نيتشه ) آخر المبتاعين ولكن أول من قام بمحاولة تفكيك تاريخ الميثافيزيقا . وهو - مثل ( كارل ماركس ) - يعد من أعظم معكري العصر الحديث المناهضين للمعرفة .

ويتناول الكاتب في الفصل الخامس من الكتاب سياسة التفكيك تحت عنوان « سياسة التفكيك بين ماركس ونيتشه » ، فيستعرض موقف ( ديريدا ) من قضية الالتزام السياسي والعلة - إن وجدت - بين الماركسية والتفكيك ؛ فيرى أن التفكيك يمكن أن يعالج ما أسماه بعدم التجانس أو التباين في النص الماركسي ، والكيفية التي يتصل بها عن التراث المثالي ( وخاصة هيجل ) مع بقائه متأثراً على المستوى الأعظم ببعض الموصفات الميتافيزيقية ؛ فلقد تمحض عن التفكيك في الإطوار ( النشوى ) منهج اكتسب قدرة تشكيكية بالغة القوة ، كما اكتسب إدراكاً بلاغياً واعياً - وبمثل ميل نقد الماركسي قد اعتق ، من جهة ، بعض الأفكار البهوية في حيل تطوير أساسه البلاغي ، ومن جهة أخرى رفض ما يراه من عناصر مقاومة لمفكر الماركسي . ومن خلال تفاعل هذين التيارين نشأ التيار التفكيكي المعتمد على مفهوم ( Differance ) نتيجة حتمية لهذا كله .

وفي معرض حديث الكاتب عن علاقة ( ديريدا ) بالفيلسوف الألماني ( هيجل ) يقول إن الأول تحدث عن الاقتصاد العام في مقابل ما يسميه الثاني بالاقتصاد المقيّد ، كما وازى بين الاقتصاد العام ومؤثرات الكتابة أو المؤثرات النصية . وفي مجال آخر يقول إن التفكيك يعطى لنا مقدمات خاصة تؤهلنا لقراءة جديدة غير ماركسية للفلسفة بوصفها أيديولوجيا . عيباً يرى ( هيجل ) أن التاريخ والروح يتجهان سوياً صوب مرحلة من التوير والوضوح الكامل والعهم التام ، يعتمد كل من ( ديريدا ) و ( نيتشه ) إلى عملية تفكيك هذه المعرفة المثالية والأفكار والنصريات المنهجية الخاصة بها . وقد يفسر هذا على أنه طريقة متخلفة لمعالجة الخلاف بين شكل التفكير المعروفين بالاعتقائين والتزاميين ؛ وهو الخلاف الذي ميز المراحل الأولى للمجدل البهوي

وعن العلاقة بين الماركسية واليهودية والتفكيك يقدم إلينا المؤلف الناقد جيمسون ( F. Jameson ) مثالا للنقد الماركسي ذوى الاقتناع البهوي . ويرى جيمسون ضرورة مصالحة الدعوى للحلقة للمفكر التزامي مع دعوى الفهم التاريخي ، كما يؤيد جيمسون شتروس في ضرورة الإبقاء على البناء كشكل يوفر الوضوح والجلد وأن يظل محصا ضد الحملات التشكيكية . ولقد أوضح لنا ( ديريدا ) من خلال فراءته للنصوص الخاصة بسوسير وشتروس أن أحق المفاهيم البهوية لا تقدم بالضرورة مقصد مفكرياً ، ويخلص إلى أن محاولة تفكيك نص ما - في مفهوم ( نيتشه ) و ( ديريدا ) تستلزم الوصول إلى نقطة محدودة أو ( Apone ) للمعنى لا تؤدي إلا إلى طريق مسدود ، ولا تسمح بالتفسير الماركسي التاريخي . وهذا يدعو للاعتقاد بأن التفكيك لا يتسق مع المفكر الماركسي ؛ لأنه يسعى للبحث والنقشة واستجواب أي علم أو منهج يفصل نفسه كلية عن تلاعب المعنى النصي { وقد كان من الممكن أن يعد تفسير التفسير للماركسية شكلاً من أشكال التفكيك لو لم يؤمن هذا الاتجاه بضرورة إيقاف عملية التفكيك عند نقطة معينة ، كإيقافها للعلم وحده الحرة في استباط الرسالة الكامنة للأيديولوجيا . وفي هذا الصدد نجد أن كلا من ( جيمسون ) و ( إيجلتون ) يؤيدان هذا الاتجاه لإيمانها بالانفصال البهوي بين النص والواقع ، على أساس أن ما هو واقع هو نتاج لبعض الشبكات الثقافية للتميرة . وهناك أيضاً الفيلسوف الفرنسي ( فوكو ) ، الذي يرى - مثل ( نيتشه ) - أن ما سمي بالنظرية الانصالية للمعنى التاريخي ، هو تلك النظرية التي تبعد «وحدة الوجود» الإنسان التي يسعى الإنسان من خلالها لكي يسط هيته على أحداث ما حيه . ويعمد ( فوكو ) - مثل ( نيتشه ) - إلى تفكيك الأنظمة المفكرية التي نحاول أن نحقق وراء ما يسمى بالمعرفة الموضوعية ، في حين أنها تسمى لاكتساب القوة . ويشهد بالكاتب إدوارد سعيد ، صاحب كتاب استشراق ( Orientalism ) ، الذي يعطى مثلاً عملياً للكيفية التي يعالج بها التفكيك التاريخ الحضاري وضاً لأسسه النصية ، وعن طريق استحضام الجدل في دعواه عن الموضوعية . وهكذا يفي ( نيتشه ) عهداً مستمراً لما تعدته النظرية الماركسية بلاغة مسلماً بها .

ويستهل الكاتب الفصل السادس المعنون « العلاقة الأمريكية » بتقييمه لأساس ( ديريدا ) ، فضلاً عن أهم مباحثه له يتمثل في قدرته على معيار النظرة المتعارف عليها لما يسلط عليه « العكس العكسي الجدي » ؛ فلقد كثرت ردود الأفعال وتباينت في مبيدتها لأعمال « ديريد » ، الندي ، على نحو يصعب معه القول بأن هناك حركة تفكيك بالمعنى المفهوم . ويذكر أن الجدل بين مفكري التفكيك المتحمسين وآخرين أمثال ( إدوارد سعيد ) الذين سعوا للعودة للبحث اللبسي أو السياسي للمعنى في معالجتهم للنص . كما نجد من ناحية أخرى أن أساتذة جامعة ييل ( Yale ) بجامعة جون هوبكنز John Hopkins قد عملوا على نشر أفكار ( ديريدا ) في إطارها النصي ؛ عبر أن الكاتب يرى أن التحدي الماركسي للتفكيك أن في البداية من خارج القارة ، ويتمثل بعد ذلك في جيمسون ، وهو أستاذ بجامعة ييل ( Yale ) . والمريب أما ملاحظ وجود تباين واضح داخل تلك المجموعة الضعيفة التي عرفت عنها التحمس الشديد لنظرية ( ديريدا ) والتي تتكون من هارتمان ويون دي مان - ومثل على نحو يثير معه أن نقاد جامعة ييل ، باستثناء دي مان ، الذي تعكس أعماله حيوية كتابات ديريدا في بداياته ، قد فضلوا منهج التفكيك في إطاره الأرحب والأكثر حساسة وحرة

ومن هؤلاء الذين يصورون الاتجاه التفكيكي في شكله العطري أو البدائي يقول الكاتب إنه من المعروف أن كلا من ( هارتمان ) و ( ميلر ) كانا أسبق من اعتناق آراء ( ديريدا ) ؛ فالناقد ( هارتمان ) مثله في ذلك مثل ( ديريدا ) ، يرى أن النصوص ذاتها ما تأتي متأخرة عن التراث الذي تعيش فيه والذي تمكنه على نحو يجعل الناقد يشعر أنه يلعب دوراً ثانوياً ، يتمثل في عملية توصيح للمعنى . لذا يرى هارتمان أن على الناقد أولاً التخلص من عقدة الغص التي يحس بها تجاه النص الذي يعالجه ، وأنه في عبوه بكل قوة ، للوصول إلى ما يسميه بمرقصة المعنى ( Dance of Meaning ) . وبمثل يعتمد ( ميلر ) إلى تفكيك الدلالات الضمنية للمفردات ضيف ( Host ) وطعميل ( Parasite ) . مشيراً إلى أن كلا من الماد والنص ذاته طعميل يعيش على حساب نص



صيف (Host-text) وهو اللغة ، الوجود أصلاً . وهذه اللغة ذاتها تعيش متطفلة على مدى استعدادهما لاستقبالها . والمعروف عن ميلر أنه كان مسلماً بمدرسة (جيف) التي ظهرت في السبعينات ، والتي كانت تؤمن بأن النصوص وجدت لتجرب حتى تخرج معانيها للنور من خلال عملية إعادة خلق تتم على يد الناقد . والجديد الذي أتى به (ميلر) ، في هذا السياق ، هو أنه لحل البلاغة النصية مكان بلاغة النوع المعروفة عن مدرسة (جيف) ، بهدف بلورة رؤيته الخاصة بالتصكيك ، التي يلعب فيها أحد العاصل بين النص والتفسير .

وبالعودة إلى هارتمان ملاحظ أن نصية الأسلوب النقدي ترتبط عنده ارتباطاً وثيقاً بمسألة الهوية الحضارية ، وبأهمية إثبات وجود النقد الأمريكي المحدث والمتحرر من سيطرة التراث النقدي الإنجليزي الذي هو من على المفكرين الأمريكيين من خلال أعمال إليوت T.S. Eliot ، تلك الهيمنة التي أسماها هارتمان باتفاقية الصلح المتعلقة بارمولد ، وهي الاتفاقية المشوكة عن تصوير النقد بوصفه حاداً متواصلاً يعمل لحساب محاولة ما للحق والإبداع . وهكذا يعبر هارتمان عن المفكرين التمكنكيين الأكثر تطرفاً ، فلسوفه التأثيري قد وقع فريسة لتجارب الحركات الكثيرة التي من شأنها السمو بما يسمى خرافة الشخصية personality heresy إلى مرتبة المبدأ الفلسفي . وعلى النقيض من (هارتمان) نجد (بول دي مان) يتصف بالقدرة النظرية واجدلية ، على تحرر مكنه من استخلاص المسطق الكاس في النص ، موضحاً كيف تتعامل التوترات المجازية بحيث تصل إلى نقطة معينة يختلط بها المنطق بشكل حتمي مع مضامينه ذاتها . وقد خلص (دي مان) إلى أن هذا التباين بين العقل والبلاغة شيء كامن في النصوص الأدبية كلها ، وفي الأعمال النقدية جميعها . وهو يحدث في اللحظة التي تترك النصوص مجال التفسير إلى المجال السطري ومنهج الرعي . وهكذا تصبح النصوص سبياً في خلق تاريخ من القراءات المتغيرة ، التي يمكننا تصكيكها ، ولكن لا يمكننا تخفيضها مما خلق بها ، وهو الأمر

الذي يستحيل معه الوصول بالنقد إلى مرتبة الوضوح الكامل والحقيقة الكاملة .

وبخلاصة نظرية (دي مان) تتمثل في تعليق اللغة بين الاستعارة والكتابة ، أو الرموز والمنهج ، فالتصكيك يخلق القدرة الإبداعية للغة المرتبطة بخدمة المنطق الخاص بالملجلز . كما يعتقد أن الأدب هو نتاج عدم قدرة الفلسفة على التصكيك من خلال دستورها أو تركيبها الخاص ، مستخدمة في ذلك المصطلحات البلاغية النصية . وفي النهاية يرى أن دفع التحليل لنقطة أولية هو الطريق الوحيد الذي يمكن المفكر من عبور العجوة بينه وبين المنطق المصلل للنص

ويبقى الناقد بلوم H. Bloom الذي يؤمن بوجود توتر وتفاعل مركب بين كبار الشعراء في تراث فكري ما ومن سبقهم ، على نحو بحث هؤلاء الشعراء على محاولة تطويع/تأثيرات السابقين عليهم ، وعندها مكسباً خاصاً بهم . والنقد عنده عملية إعادة فك شفرة الشعر ، كما يؤيد بدرجة كبيرة موقف الناقد التمكنكيين من التاريخ الأدبي ، ويرفض - كما رفضوا - الاعتقاد بأن الشاعر فرد مبدع يملك معان خاصة به ، وحقائق خاصة برؤيته الذاتية . وهو يشارك (ديسيدا) الرأي بأن الأصول النصية ذاتها ما تدفع بعينا وراء الذاكرة في سلسلة من المواجهات البلاغية التي تخلق في النهاية التاريخ الشعري . بيد أنه يحتفظ مع التمكنكيين في نظره إلى الشاعر (الفرد) ، فهو يؤمن بضرورة إصرار الشاعر القوي على الاحتفاظ بمساحة خاصة به ، يعمل من خلالها على إبراز خياله الخاص . كما يعتقد أن هناك ضرورة تقتضي وقف العملية التمكنكية إلى حد معين ، بخلافها في ذلك موقف رملاته في جامعة ييل ، ومدعياً أنهم لا يستطيعون تفهم معنى التوترات والتناقضات الناتجة عن تعرف الشاعر على تراثه في وقت متأخر وبالإضافة إلى ذلك شبه بلوم إلى أهمية تجاهل المعركة القائمة بين الإرادات التعبيرية الناتجة عن مواجهة نص ما بنص آخر .

ويتعرض الفصل الأخير لبعض الأصوات المشقة عن التصكيك تحت عنوان الخلاصة : بعض الأصوات المشقة . لقد حاول البعض تمسيد الآراء التمكنكية على أسس فلسفية ، فنجد أن رورتي R. Rorty يرى أن الفلسفة مثل الكتابة لا تستخدم اللغة أداة فعالة للتبادل العقلاني ، بل مساحة قتال تفرد فيها أمي وأعظم هزائماً . ويؤمن رورتي بأن الكتابة في هذا السياق تمثل الدليل الشكلي اللعوي الراديكالي ، إلى جانب أنها تمثل عاملاً متواطئاً معه . وهكذا منذ المفكرين الأفكار التمكنكية على أساس يدعي عام ، وعلى أساس اللغة العنصرية .

ويقدم إلسا (فنجشتاين Wittgenstein ١٨٨٦ - ١٩٨١) رأياً آخر يقول إن اللغة لها استخدامات عكس تمكنكية Anti-Deconstructive ، كما يعتقد في وجود خطأ فكري أساسي ومستمر ، يتمثل في عملية التمييز بين الدل والمندول ، وهو الخطأ الذي نعت منه العدميات التمكنكية التي تغفل تنوع وتعدد الانعجارات الكامنة فيها بين اللغة والمنطق وخفية ومن ناحية أخرى يرى جراف (G. Graff) أن التصكيك في حقيقة الأمر عملية هروب جبانة من مشكلات المجتمع الحديث . وسأ أن نقول إن (جراف) لا يقدم نقداً بانهي المفهوم ، ولكن ما يطلق عليه احتمية القيمة الياثة .

وفي النهاية يؤكد الكاتب أن التصكيك يمثل ميداناً جليداً للجدل الذي يعالج الحرب القديمة القائمة بين الأدب والفلسفة ، وأن تاريخ النقد الأدبي لم يشهد من البلاغيين الدحين من هو أكثر تطرفاً في تحليله من (دي مان) ، كما يعتقد أن النقد لم يجرؤ في يوم من الأيام على تأكيد ذاته ، سواء من البحية انتقادية أو الأسلوبية ، بوصفه نهجاً فكرياً جديراً بالاحترام ، مثل عمل عند ظهور التصكيك . ويشير إلى أن تجاهل مثل هذه الدعوى إنما يعني تجاهل ما يعد أكثر من مجرد تيار آخر من تيارات البدع النقدية التي سرعان ما تزول .

# رسائل جامعية

## عرض : ثناء أنس الوجود

الأندلس ، ويستوفعه «أس شهيد» ، و «أس حمديس» ، و «الأشور» ، و «أس حصن» ، و «أس البيرة» ، وهي أسماء سوف ملاحظ دورها كثيرا في الرسالة كلها . والملاحظ على أسلوب الباحث في دراسته لهذه المقدمات الطولية والعريضة لفصائل أنه يكتفى بنثر هذه الفصائل ، ولا يلغى فيها أى شئ سوى أنها ظلت «تجمل» في عمقها رموزا للثبات والنحتى حلف مستويات الكلمة»

وحدثت الباحث عن المقدمة الطولية وغيرها من المقدمات ، لا يحتجب عي قاله النقاد الآخرون حينها عرضوا للموضوع نفسه . وهو لم يستطع أن يرتفع بمستوى تحليله لهذه المقدمات عن فكرة التثبيد للمقدمات الفصائل الجاهلية . وإذا كان بعض النقاد قد استطاع أن يجد تبريرا للأغراض النمطية التي وردت في القصيدة القديمة ، لعل أحدثها ذلك التعبير الذي يرى أنها بقايا أساطير سبت منها القصيدة القديمة ، وأن الشعر يبنى على حجر الدين ، ولذلك فإن تلك الأغراض ليست سوى لدوات أو أشكال فنية ، يعبر الشعراء من خلالها عن مواقف متغيرة - فإن الباحث لم يرق في القصيدة الأندلسية التقليدية سوى تقليد القدماء .

أما النمط الثانى فقد أسمىه الباحث بالاتجاه الجديد المحاذي . وهو يرى أن الشعراء قد انقسموا في هذا الاتجاه إلى قسمين : قسم ظل يراوح بين التقليد والتجديد ، ومنهم : ابن حمديس ، وابن زيدون ، وقسم آخر أراد أن يخلص لتجارب عصره ، وأن يبتنى معانيه من واقع يشه ، ومنهم ابن حصان ، وس دراج القسطنطيني ثم يأخذ بعد ذلك في تقصى القصيدة الأندلسية ، مقارنا بينها وبين نظيرتها في المشرق ، فيتناول موضوعات الرهد وشعر الفلسفة والتأمل ، مقارنا بين شعراء الأندلس والمتنبي وأبي العلاء المبري . وهو يكتفى دائما بنثر الأبيات ، ومقارنة الصور - بعد نثرها . وهو في هذا إنما يصدر عن رؤية جبرئية ضيقة ، لم تستطع أن ترقى لتستوعب الرؤية الكلية لشعر الطبيعة والوصف في الأندلس

في هذا العدد أعرض بالتحليل لرسالتين من الرسائل الجامعية التي اتخذت من الشعر موضوعا لها . وعلى الرغم من اختلاف مضمون الرسالتين فهما تتوران سويا في ذلك واحد من حيث التصور العام لفن القصيدة الشعر ، ومن حيث اتساع المساحة التي اتخذت موضوعا للبحث ، وتتفق كذلك في كونها سويا - ومن قبيل المصادفة - قد صدرتا عن مفاهيم مبدئية ، حاولت كلتاهما الأخذ بها ، فجمعت نتائج لدراسة متصقة ، ناهيك عن الأخذ بمقولات عربية في النقد الأدبي ، تمثل في المناهج التي تبناها الباحثان لتحليل الشعر وتقدم في رسالتيهما : وهي مناهج لا يكر أحد منا أنها خلقت نجاحا رائعا حين طبقها أصحابها على الشعر العربي ، ولكن هذا النجاح لم يصادف الذين قاموا بتطبيقها على الشعر العربي - وإنما - نظرا لاختلاف طبيعة الشعر العربي وروحه عن مثيله في الغرب . فإذا أضفنا إلى هذا تعدد هذه المناهج في ذاتها ، وتناقضها في الرؤية أحيانا ، أمكننا أن نتصور حجم الخلط والاضطراب الذي يمكن أن يعانيه القارئ المتخصص عند قراءتها معا . فليس من المعلوم مثلا أن ينتهي الباحث في رسالة واحدة المنهج الحمالي والنقسي والرمزي والأسطوري جميعا ، في الوقت الذي يتطرق فيه الباحث نفسه من تلك الرقعة التقليدية لنقد الشعر وتحليله ، التي لا ترقى في القصيدة سوى ما يسألونها نثرا .

والباب الأول من الرسالة يتناول التعبيرات الشكلية والموضوعية التي طرأت على الشعر الأندلسي في عصر ملوك الطوائف . وهو يتكون من فصلين : أولهما يتناول التغيرات الشكلية ، وفيه يتناول الباحث بالدراسة الاتجاه التقليدي في بناء القصيدة ، والاتجاه الجديد للمحاذي ، ثم القصيدة «الشرقية» أو للجزومة ، والرسائل الشعرية ، والموشحات ، وأخيرا الأراجال . فالشعر في بلاد الأندلس قد عايش نمطين من الحياة كلنا مختلفين كل الاختلاف ، أما النمط الأول فقد كان بدويا ، مرتبطا بالمحصى ، وهو غط يصوره الشعراء في مقدمات قصائدهم للتعبير عن حالات نفسية خاصة ، أو ليتخذوا منه إطارا تاريخيا معبرا عن عصر مضى . والبحث يؤكد أن العرب الأندلسيين قد حافظوا على تقاليد الشعر المبري وأورانه ، وقبوع القافية ، فقد ظلت القصيدة الأندلسية في بدايتها تسير على النمط القديم من حيث الوزن والقافية ، وبهاء المطالع ، وترتيب الأغراض ، والاعتماد على البيت الواحد في بعض الأحيان . هذا بالإضافة إلى التناظر الصور من عالم البادية ، ونسج الأسلوب من الذاكرة والتراث . ويتوقف الباحث بصفة خاصة عند مطالع القصائد التقليدية في

والرسالة الأولى في هذا المجال هي الرسالة التي تقدم بها الباحث محمد سلمان السعدى إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية ، وموضوعها : «الشعر في عصر ملوك الطوائف بالأندلس - دراسة في الدلالات الدلالية والتشكيلات الفنية» . وذلك بإشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر القبط .

ويعتمد هذا البحث في أساسه على فكرة تعبير الدلالات الشعرية ، وتفسير فاعليتها حسب سياقاتها في الحمل الشعرية .

وتنفع الرسالة في ثلاثة أبواب ، يسميها تمهيد تحدث فيه الباحث عن البيئة الرمزية والمكانية للأندلس ، والأسباب التي أدت إلى ازدهار الشعر في عهد ملوك الطوائف ، على الرغم من الأحداث السياسية والكبات التي تعرضت لها الممالك العربية . ويرى الباحث أن دول الطوائف كانت تجمع بين متناقضين في ظاهرها وجوهرها : فهي تجمع بين الصعف في السياسة السياسي والعسكري ، وقوة التراث المادي والحضارى ، وبين الانحلال الاجتماعي ، والتقدم المعكرو اللامع

ولم يكتفِ فهو لم يتبهِ إلى فلسفة الوصف  
اجمالية ، ولا إلى الرموز الكلمة وراء توظيف  
الشاعر للطبيعة ، وإنما استعرقته جزئيات كل  
شعر ، واستغرقت كنهك عملية التحويل  
الكيمي لتشعر إلى ما يعاينه نثراً . لذلك لم ير  
- حين قارن بين البحري وابن حمديس -  
وكان كلاهما يصف بركة ماء - سوى أن  
الشاعرين اتفقا في العرض والميل ،  
واستحسنا كل منهما صوراً مبتكرة ، وجنوحها  
بن استحداث النون ، وريح الصبا . وأما  
مظاهر الاختلاف بينهما في الصورة - على حد  
قوله - فهي أن الشاعر الأندلسي أضف إليها  
جدولاً يشق البركة ويروي الرياض ، وبذلك  
تفوق على البحري !

وعن التطور في الأوزان والقوافي في الشعر  
الأندلسي يرى الباحث أن تغير القافية ،  
ووضوح التصريح في الموشحة ، كانا لموضح  
سمات التعبير الشكل ، ثم برز بعد ذلك ما  
يسمى بالشعر المسط ، وقد حقق مرحلة  
مهمة من تطور القافية . وهو يرى أن هذا  
السرع من الشعر ينقسم إلى الثلث والمربع  
والخمسة ، وأن الأخير منه كان أكثر  
انتشاراً . أما الرسائل الشعرية فكانت تكتل  
ظاهرة مهمة في الشعر الأندلسي ، ولعل أبين  
زهدون يعد من أكثر الشعراء استخداماً لهذا  
النون . ولذلك فإن الباحث يكاد يفصر هذا  
الجهد من الرسالة على شعر ابن زيدون ،  
متنولاً بعضاً من قصائده بالتحليل ، ومحلولة  
استخراج الرموز الكامنة وراء بعض  
الآيات ، ولكنه يتعسف في استخراج  
لرمر ، على نحو يجعله يحمل النص ما لا  
يلزمه من التأويلات . ثم ينتقل في عرض  
سري إلى الموشحات والرجل ، فيتحدث عن  
شأنها وتطورها ، ويقف موقفاً سليماً من  
الآراء المختلفة التي تناولت هذه النشأة

والفصل الثاني من الرسالة يتحدث عن  
التعبيرات الموضوعية في الشعر ، ويتناول  
وصف الطبيعة والرياء ، ورياء المدن ،  
والغزل وشعر الحسين . وفيما يتصل بالشعر  
الطبيعي فقد قسمه الباحث إلى شعر يتصل  
بالطبيعة الصامتة ، وشعر يتصل بالطبيعة  
الساكنة . والطبيعة الصامتة منها ما هو  
طبيعي ، وما هو صناعي . ويدل على أن فكرة  
تقسيم الطبيعة إلى ما هو صامت وما هو باطن  
نما يشوبها شيء من الغموض ، فها يسميه

الباحث بالطبيعة الصامتة ، ليس سوى تعبير  
فني ، بمعنى أن ظواهر الطبيعة تظل غير  
معروفة لنا على وجه دقيق حتى يقوم الشعراء  
بإستطاقها والكشف عن جلالها . ويتحدث  
الباحث بعد ذلك عن الرثاء ، وهو يشمل  
رثاء الأفراد ورثاء الدول والممالك ، وهو الأمر  
الذي يمثل اتجاهها جليداً في هذا الغرض  
الفني ، من حيث السيلق والمكرة . على أن  
هذه المكرة ليست جديدة تماماً كما يرى  
الباحث ، فهناك الأشعار التي قبلت في رثاء  
دولة بني أمية ، وكذلك فقد وقف البحري  
على إيوان كسرى من قبل ، فضلاً عن مرثي  
المدن التي عرفت من قبل في الشعر الشرقي .

وعن ظاهرة الغزل يقول الباحث إن معظم  
مطالع القصائد الغزلية شكلها الفني الذي  
استقر في تلك الحقبة الزمنية ، كان وسيلة  
فنية ، واستجابة ملحة للتعبير من خلالها عن  
آراء الشاعر وقضاياها التي كانت تشغله . أما  
شعر الخمر فهو من الألوان الشعرية الحديثة  
التي راكبت التطورات السريعة في الممالك  
الأندلسية . ولقد اختلفت الشعراء هناك إلى  
الطبيعة ، وطوروها عن طريقها هذا اللون  
الشعري . حين راحوا يمججون مشاعرهم  
للمعزة بالكآبة والحزن بمظاهر الطبيعة .

وبالرب الثاني من الرسالة يشتمل على  
خاتمة فصول ، أولها الفصل الخاص بالمعجم  
الشعري ، وهو من أطول فصول الرسالة على  
الإطلاق . ويعنى الباحث في هذا الفصل  
بتناول التغيرات الدلالية التي طرأت على  
الشعر الأندلسي ، وذلك من خلال دراسته  
للمعجم الشعري . وقد تناول أولاً ما أسماه  
بالألفاظ الثنائية التي كثر ترددها في شعر هذه  
الحقبة ، وجاءت استخداماتها اللغوية على  
غرار الشعر العربي القديم ، وإن كانت  
تجاوز في بعض الأحيان مدلولها الظاهر إلى  
دلالة أكثر بعداً . ثم يدخل الباحث إلى  
دراسة الألفاظ التاريخية ، والألفاظ  
الأعجمية ، و الألفاظ اللونية ، بمعنى  
الألفاظ الدالة على الألوان ودلالاتها الرمزية .

ثم هناك الألفاظ المتعلقة بالإنسان معنوياً  
ومادياً ، وهناك الألفاظ المتعلقة بالحيوان  
والنبات ، كالسبب والرمح ، ودلالاتها المجازية  
والمعجزة . هذا إلى جانب الألفاظ المتعلقة  
بالحيوان ، والألفاظ الخاصة بالطبيعة ،  
وأخيراً ألفاظ الزمن . ويعقب الباحث كل

فصل من هذه الفصول القصيرة في الألفاظ  
ودلالاتها بقائمة لأهم الألفاظ وأكثرها دوراً  
عند بعض الشعراء الأندلسيين الكبار .  
ومحاولة الباحث وحيد المعجم الشعري  
للشعراء الأندلسيين محاولة شاقية . وعلى  
الرغم من الجهد الذي بذله في هذا الرصد ،  
فإنه لم يستطع أن يرصد كيف وظف هذا  
المعجم توظيفاً فنياً . وذلك لأنه اكتفى  
بإستخلاص المعاني المباشرة للألفاظ الواردة في  
الشعر ، دون إستخدام ما يعرف بإستقوال  
اللغوية ، والدلالات المركزية - التي تفرع  
عنها دلالات فرعية ، تتكامل جميعها لتصور  
لنا كيف وظف الشاعر هذا المعنى أو ذاك .  
ومن ناحية ثانية ، فإن الباحث جمع هذا  
للمعجم من بعض الشعراء الأندلسيين  
المعروفين ، وكان من الواجب ألا يقف عند  
الأسماء اللامعة ، دون غيرها من الشعراء ،  
مادام قد حرص منذ البداية على أن يدرس  
الشعر الأندلسي - كله - في عصر  
الطوائف .

والدلالات الصوتية هي موضوع الفصل  
الثاني ، وفيه حاول الباحث أن يتلمس مواطن  
الموسيقى في بعض النصوص الشعرية  
الراقية ، وذلك للكشف عن خصائص  
نظامها الصوتي ، وأبعاده الخاصة في النص .  
ولقد كان الجانب اللغوي هو الوسيلة الوحيدة  
التي فتحت الباب أمام الدارسين مثل هذا  
الكشف . وهو يحصر هذه المحاولة في  
لمرسيين ، أولهما أن شعراء هذه  
الحقبة - كثيرهم من الشعراء القدامى -  
اهتموا في إظهار الموسيقى الداخلية على  
اختيار الكلمات والصور الجزئية والكنية في  
تشكيل البيئة الموسيقية في أشعارهم .

وهذا يعني أنهم اهتموا على اللغة بوصفها  
ظاهرة أساسية لإبراز الموسيقى ، ومنها تكرار  
الحروف في أكبر مجموعة من الكلمات ،  
والطباق ، والجناس بنوعيه ، وثباتية  
الكلمات ، والتصريح ، والترصيع الخ  
والثاني الصياغة المحكمة لدلالة المسية  
للشاعر من خلال تجربة داخلية في ظل صورة  
شعرية تحدث أثراً موسيقياً متلاحماً مع  
العناصر الشعرية المستخدمة .

أما الفصل الثالث فيتناول موضوع الدلالة  
الرمزية ، وهو يبحث في الرمز ضمن الحدود

الأفئدة الذين جندوا أعلامهم وملكاتهم لخدمة  
لوطانهم وأمتهم العربية ، والإنسانية جمعاء  
ذلك أنه يحمل بين طياته رسالة ذات جوانب  
متكاملة ، دنيية وفلسفية وروحية وإنسانية  
 واجتماعية . كما جندوا أعلامهم لخدمة الشعر  
العربي وتجديده وتطويره ، وبعث الحياة فيه ،  
والارتقاء به إلى أعلى مستوى من ، والاتجاه  
إلى الرواج والديموع والانتشار ، ليدخل في  
مصاف الآداب العالية الخالدة . . . .

أما الفصل الأول من الدراسة فيحاول  
الرمز والرمزية . وهو يبحث في المشرق بين  
الرمز للمعنى ، والرمز للصوت ، والرمزية  
الأدبية ، مولزناً بين هذه المصطلحات الثلاثة  
من عدة نواح : أولها ، تحديد للمفهوم المعنى  
لكل مصطلح ، وطبيعته وخصائصه وقيمه  
الفنية ، والهدف منه .

يلي ذلك المصووض والوصوح ، ومدى  
الارتباط بالعالم الحسى أو تخيلوره والتعلق  
بالعالم المثالى

والرمز اللغوى كما يراه الباحث هو  
إشارة ، وهذه الإشارة تقوم على مبدأ  
البساطة ، وتعتمد على الأخصر في تعرف  
الأشياء أو التحقق منها ، وفي الالتصاق المباشر  
إلى الأشياء التى تدل عليها . والإشارة دلالة  
اصطلاحية متفق عليها . أما الرمز الصوفى  
فهو كما يعرفه ابن عربى « الكلام الذى يعطى  
ظاهره ما لم يقصده فائقته » . وهو إشارة  
خاصة بالصوفية ، ذات مدلول روحى ، من  
أساس أن التصوف بحث عن الحقيقة  
الخفية ، وأنه غير مقصود لدائه ، وإنما  
لدلالات أخرى خفية من وراءه . أما الرمزية  
الأدبية فهى التمثيل غير الحرفى بالرموز ، أى  
التعبير عن الأفكار أو تمثيلها باستخدام  
الرموز .

أما من ناحية للمواصفة والاصطلاح ،  
فالباحث يعنى مع القائلين بأن الرمز للمعنى  
إشارة ، وأن الإشارة دلالة اصطلاحية  
متواضع عليها . ومن ثم فالرمز للمعنى رمز  
اصطلاحى . والرمز للمعنى من هذه الناحية  
يختلف عن الرمزية الأدبية ، ويتفق مع الرمز  
الصوفى نوعاً ما ، فالرمزية الأدبية  
لا اصطلاح فيها ولا مواصفة ؛ لأنها تتبع من  
الذات الحرة التى لا حدود لها ولا قيود ، وهى  
تقوم أساساً على عنصر الإيحاء ، والإيحاء

النظرى في تعريف الاستعارة والتشبيه ، متكتنا  
على آراء النقاد للقدماء والمحدثين ، دون ما  
مواجهة حقيقية لهذه الآراء ، أو التوصل  
للتقضى لها .

وبعد فقد أشرت في بداية حديثى عن  
الرسالة إلى أن تبنى الباحث مجموعة متناقضة  
من المناهج لوقعه فيما وقع فيه ؛ هذا بالإضافة  
إلى اتساع نطاق الرسالة لتشمل الشعر  
الأندلسى في عصر ملوك الطوائف ، دون  
تحديد لسرورية بعضها ببعضها الباحث  
بالدراسة ، وهذان السببان - في  
رأى - هما اللذان أدبا إلى ضعف مستوى  
الدراسة على الرغم من الجهد الضخم المبذول  
فيها .

••

وإذا كان الرمز يومى ولا يقرر ، ويلمح  
ولا يصرح ، ويوحى ولا يصف ، ولا يسمى  
كما يقال ، فإنه من الواضح كالتجملية « الخفاء  
والنجل » هذه قد غابت عن ذهن صاحب  
الرسالة المثالية ونحن لنأخذ في تطبيقها عملياً  
على رسالته ، فموضوع الرسالة هو :  
« الاتجاه الرمزي في شعر المهاجر » ، وهو  
رسالة « كجستبر » تقدم للباحث نجى  
خليل أبو الرب إلى جامعة عين شمس ،  
وتشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين  
إسماعيل ، والدكتور عاطف جوده نصر .

وتتألف الرسالة من مقدمة وأربعة فصول  
وخاتمة . أما الشعر المهاجر الذى تتناوله  
الرسالة فهو « ذلك الشعر الذى نبت في البيئة  
الأمريكية الخفية ، التى تخرج بالثقافة  
الراقية ، والفكر العلمى ، والنيارات المية  
للتخوة » . وكان طبعاً أن يتأثر هذا الشعر  
بما تزخر به هذه البيئة من ثقافة وفكر وفن  
وأدب وشعر ، وبما شاع فيها من تيارات مية  
والجذابات أدبية ، سيما منها الاتجاه الرمزي  
الذى تزع إليه شعراء المهاجر في بعض ما  
أفروزوه من نتائج أدب وشعرى . والباحث  
يتحسس لموضوعه حساسة تجعله - منذ  
البداية - يقع أحياناً في المبالغات التى تدفعه  
إلى أن يقول مثلاً في مقلمة رسالته : « شعر  
المهاجر هو شعر فترة زاهية من عصور الأدب  
الناصعة . وعلى الرغم من قصرها كانت فترة  
حسية وافرة المعطاء ، طيبة الجنى ، طيبة  
الحصاد . وهو شعر كوكبة من الشعراء

اللغوية . ذلك أن الكلمة قد تختلف في  
دلالاتها الرمزية من شاعر إلى آخر حسب  
استخدامها المعنى وتفاعلها مع الكلمات  
الأخرى . وهو يرى أن الرمز للمعنى في شعر  
ملوك الطوائف قد كثر كثرة ملحوظة . وقد  
اعتمد ذلك على قدرة الشعر . والباحث هنا  
على الرغم من إيراد معظم الآراء والمقولات  
التي وردت حول الرمز ، وبسبب الرمزية ،  
والدلالة ، نظرياً - قد أحقق حين راح يطبق  
هذه المقولات النظرية على الشعر الأندلسى ،  
وراح يتصف في تحديد رموز بعضها . ويبدو  
أن هذا يرجع إلى عدم قسرة الباحث على  
وضع يده على المروق الدقيقة بين مجموعة من  
المفاهيم المتشابهة ، مثل الرمز والإشارة ،  
والإيحاء - مع الدلالة الرمزية الخ . . .  
ويتأمل الباحث بعد ذلك إلى الأسطورة  
والدلالة ، فيطرح مجموعة من التساؤلات  
حول الأساطير القديمة ، وهل استخدمها  
الشاعر الأندلسى مثلاً استخدمها الشعراء  
الجاهليون . وقد نصف الباحث كذلك في  
استخدام الدلالات الأسطورية بالألفاظ التى  
وردت في قصائد شعراء الأندلسى ، وهو الأمر  
الذى أحال النصوص التى قام بتحليلها إلى  
مجموعة ملفقة متناقضة من العناصر  
الأسطورية المتنافرة لمباينها . وهذا هو المنزلق  
الطبيعى الذى ينحدر إليه كل من لا يأخذ  
مقولات المنهج الأسطورى بعذر .

وبالباب الثالث من الرسالة يتحدث عن  
التشكيلات الفنية وهو مكون من فصلين :  
الأول عن الخيال وأثره في الصورة الشعرية ،  
ويتناول فيه الباحث قضايا الخيال المسمى  
والخيال البصرى ، ثم الصورة الشعرية ؛  
وأخيراً يتناول صورة المرأة بين المثالى والواقع  
وهو يثير في هذا الفصل مجموعة من القضايا  
النقدية تعد على جانب كبير من الأهمية ، وإن  
كان يثيرها بطريقة مبسرة . وحينما يأخذ  
الباحث في تطبيق هذه المقولات النقدية في  
الخيال والصورة وغيرهما ، لا يورد لنا سوى  
نصوص شعرية تتسم بالرداءة والركاكة ، بل  
إنها أقرب شئ إلى التشوية التى نخشى  
التصوير والخيال .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد  
خصصه للحديث عن المجاز اللغوى ، وهو  
يتناول ظاهراً التشبيه والاستعارة في الشعر  
الأندلسى . ويستمر للبحث في منهجه

يتناق مع الوصف والاصطلاح ؛ فهي بمثابة دھوة حرة للفقاري كى يكتشف نفسه شيئاً قشياً إجماعاًتها النسبية الرحبة غير المحدودة بحدود الدلالة الوصفية ، وغير الثقيلة بقود المنطق والواقع . أما الرمز الصوري فهو رمز اصطلاحى وصى ، تعارف الصوفية عليه ، فهو مقصور عن الصوفية ، محصور فى حدود دائرتهم ، خاف على غيرهم .

ومن حيث الوصوح والعموم ، يميل الرمز اللغوى نحو الشماعية والوضوح العقلى والترابط أو التلاحم المنطقى ، بوصفه رمزاً اصطلاحياً ، وبوصفه إشارة بحال فيها حل شيء محدد ، ولها دلالة واحدة متعارف عليها . ولذلك فالرمز اللغوى واضح لا غموض فيه ، إذ إن الغموض يزول بمعرفة المعنى المصطلح عليه .

والرمز اللغوى يقترب فى وضوحه من الرمز الصوري بالنظر إلى الأخير بوصفه رمزاً اصطلاحياً نواضع الصوفية عليه . ولذا فهو واضح فى حدود دائرتهم ، لكنه غامض لعمومياً شديداً خارج نطاق هذه الدائرة ومن ثم فهو يختلف فى غموضه عن الرمز اللغوى ، ويتفق فى الوقت ذاته مع الرمزية الأدبية التى يكتنفها الغموض ، والتى تتكلم مع الوضوح وترفضه ، لأنه يتناق مع مبدأ الإجماع الذى تقوم عليه الرمزية أسساً . ومن ثم كانت الرمزية الأدبية تهدف من وراء الغموض إلى الإجماع ، والإشارة ، والتأثير النفسى ، وتصوير الأجواء النفسية ، والإجماع بالأفكار والمعلن والمظاهر والمواقف ، دون النص عليها أو تقريرها أو التصريح بها أو وصفها وتسميتها .

ويروج الباحث يتحدث عن مصادر الرمز وعناصره ؛ وهو يرى أن الشعراء الرمزيين قد استقوا عناصرهم الرمزية من منابع متعددة ، تتمثل فى الطبيعة ، والواقع ، والتراث ، والأشعار بنوعية ، الفردى والجمعى . وهو يؤصل هذه الفصولات اعتماداً على ما قاله العالم النصى كارل يونج ، مفزفاً بين مضمون الأشعار عند ، ومضمونه عند فرويد . ولكن الباحث يقع فى خطأ جسيم حين يأخذ فى تحليل بعض المصائد المهجرية ، بل إن خطئه هذا يبدو أكثر وضوحاً حين يتناول بالتحليل قصيدة لمنة الزمى ، لآزك الملائكة ؛ فقد راج ينظر إلى

ساجاء فيها من إشارات مختلفة مثل الجيات ، السمكة ، جة السمكة ، تحول جة السمكة إلى صلاق ضخم يتحرك لملاحقة الشاعرة ورفقتها - راج ينظر إلى كل هذه الأشياء على أنها رموز مدعونة فى الأشعار ، أسقطتها لآزك الملائكة بطريقة لا شعورية فى قصيدتها . وهو هنا قد خدع باللغة الرومانسية للشاعرة ، التى توظف - بوعى - رموزاً وصوراً استعملتها من صوروثات الأدب الشعبى . فالقصيدة يتظمها رمز عام واحد .

واعتقد أن لجوء الشعراء بوعى إلى موروثات القصص والأساطير يختلف اختلافاً بيناً عن تشكيل الصورة تشكيلاً عاماً توجهه مشاعر دفنة يخترها الشاعر فى لا شعوره ، ويستعملها دون وعى أو قصد منه ، وعند ذلك يصبح من الممكن تفسير هذا النوع من القصائد فى ضوء مقولة الأشعار سواء بفهوم كارل يونج أو فرويد .

وتحدث الباحث بعد ذلك عن الأسطورة والرمز والرمز يرى أن هناك علاقة وطيدة ودائخة بين الأسطورة والرمز ؛ إذ إن الأسطورة تشتمل على مجموعة من الصور والأشكال والأحداث والتعابير والمواضع الرمزية . وتصف الأساطير الآلهة والحش والشياطين والرجال والحيوانات ، والأشياء الملموسة التى هى نفسها محملة بالمعنى والأغراض الرمزية .

وهكذا يكون من الصعوبة بمكان أن نميز فى بعض الأحيان بين الأسطورة والرمز للتلاحم المركبة للتدجج فى شكل القصة .

والأسطورة القديمة لم تفقد أهميتها وقبمتها فى العصر الحديث ؛ إذ إنها لا تزال تقرأ أو تفسر بوصفها صلا رمزياً يشف عن إجماعات معاصرة ، ويصن أفكاراً وأحداثاً فلسفية وعلمية ، أو دلالات نفسية واجتماعية . ومن هنا تبرز أهمية الأسطورة بوصفها منبعاً لرموز نفسية وفكرية تشير إلى مواقف وأحداث عصرية . ولكن الباحث حين أورد نصراً شعرياً متعدد لشعراء مثل سعيد عقل ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد المصطفى حجازى ، وغيرهم ، لم يستطع أن يضع يده على الطريقة التى وظف بها أعمال هؤلاء الشعراء الأساطير ، واختلطت عليه رموز

الأساطير ، والطريقة التى تم توظيف الأسطورة بها . وهو عيب اطرده تقريباً فى جميع تطبيقات الباحث على الشعر الذى وردت فيه أساطير معروفة .

وهذا الفصل فى الرسالة الذى تناول فيه الباحث مفهوم الرمز والرمزية ، فصل طويل لكنه لم يخل من عيوب فية واضحة ؛ لعل أوطا أن الباحث لم يوضح لنا الفرق بين الرمز بوصفه وسيلة مية وأداة من أدوات الشعر ، والرمزية بوصفها مدحاً أدبياً ؛ وهو فرق كفىل بتحديد الطبيعة المية للرمز ؛ وذلك حتى يمكن تحديد طبيعة اللغة والصورة والأحداث ، متى تكون رمزاً ومتى لا تكون .

ثم إن الباحث فى هذا الفصل النظرى حشد مادة كثيرة مستفاه من مصادر متنوعة ، مختلفة الاتجاهات ، متباينة الفلسفات ؛ وهذا ما جعلها تشبه خليطاً متنافراً لا يؤدى إلى تحديد دقيق للمفاهيم ، برغم ما يبدو على السطح من الجهد المبذول فيها .

ومن الاتجاه الرمزي فى شعر المهاجر يتحدث الفصل الثانى من الرسالة ؛ وفيه يسرد الباحث المواقف الذاتية والمؤثرات الخارجية للاتجاه الرمزي فى هذا الشعر . وهو يرى أن المواقف الذاتية تتمثل - أولاً - تتمثل فى دوافع المرض بأعراضه النفسية والفسولوجية ؛ فقد اتخذ شعراء المهاجر من مرضهم باعث إلهام لموهبتهم ، ومصدر وحي لسوجداتهم ، ومنبع إلهام لمواقفهم وأحاسيسهم . ثم هناك الحزن ، ذلك أن المزاج الحزين القائم عند شعراء المهاجر قد شكل مصدر وحي رمزياً لما أفرزه من شعر حزين . والبحث - فيما يبدو - يخط بين التربة الرومانسية ، وما يتصل بها من شعور طياض بالغربة والرحمة والارتماء فى أحضان الطبيعة ، والأحزان التى هى وليدة مواقف وإحباطات وطية أودائية . ولذلك فقد جابه التوفيق كذلك حين تعرض بالتحليل لقصيدة « النهر المتجمد » لميخائيل نعيمة ، مثلاً لعل فى « ترنيمة المهدي » لسيد عريضة

وقد ركز الباحث المؤثرات الخارجية فى الاتصال بالثقافات الغربية . وهو يرى أن اتصال أدباء المهاجر بالثقافة العربية وإطلاعهم على أدبياتها ، ودوائهم الوثيقة مع الأدباء والمفكرين الغربيين ، وما اقترن بهذا



كله من دعوات إلى التجديد ، كان مؤثراً فعلاً من المؤثرات الخارجية للاتجاه الرمزي في شعر المهاجر .

وفي الفصل الثالث تناول الباحث الأفاق الموضوعية للاتجاه الرمزي في شعر المهاجر وتبلور هذه الأفاق في الرؤية الدينية ، والرؤية الوطنية ، والرؤية الإنسانية ، والرؤية الاجتماعية

فالرؤية الدينية في شعر المهاجر تعبر عن فلسفة دنية متحررة ، تتركز على الحرية الفكرية ، والدعوة إلى التسامح والتسامي بالدين فوق الطائفية والمذاهب . « فالدين لله تعالى ، والله يملأ السموات والارض والقلوب ، والكل مشهود إليه بغية الوصول إلى الحقيقة ومعرفة الحق الذي هو مصدر الخلاص » . وهو يرى كذلك أن شعراء المهاجر متصفون بمعنى الكلمة : ف لديهم حنين روحي إلى عالم الروح وحبية إلهية ، ووجد إلهي . أما الرؤية الوطنية فالباحث يخصصها في مفهوم الحنين إلى الوطن . وهو يميز بين نوعين من الحنين في شعر المهاجر أولهما الحنين الرومانسي إلى أرض الوطن ، أما الثاني فهو الحنين الوطني بمعنى التآلم لرؤية الوطن مقبداً بأفلال الاستعمار ، وهذا هو « الحنين الإيجابي الفاضل ، الذي يتسم بالترفة الوطنية الصادقة ، الداعية إلى التحرر » .

والرؤية الإنسانية في شعر شعراء المهاجر ترجع إلى كونهم أصحاب رسالة إنسانية ، تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك الذي لا سبيل لمجتمع الإنسان يخلو به وهم يشعرون « أنهم مدفوعون إلى تبليغ هذه الرسالة الإنسانية بما أحسوا به من واجب إزاء الإنسانية » . وتعني الرؤية الاجتماعية موقف الشعراء المهجريين من المجتمع والسلم بوصفهم مصلحين . وهذا الموقف له جانبان : الأول سلبي ، يتمثل في احتراال المجتمع والسلم احتجاجاً على شروعه ، والثاني إيجابي ، يتمثل في معاشة الأحداث الاجتماعية ، ومعالجة المشكلات والقضايا ، ومحاولة الإصلاح . ويرى الباحث أن هذه الأفاق الموضوعية متكاملة تكاملاً عضوياً فيما بينها ، بحيث تغطي كل دائرة منها إلى الأخرى .

ولعل المأخذ الذي يمكن أن يوجه إلى الباحث في هذا الفصل ، بالإضافة إلى موقف الباحث من قضية الرمز ، وتعصفه الواضح بخصوص معالجة قضايا ، أنه كان يلجأ دائماً في حديثه إلى بداية الموضوعات ، وكأنها يفترض خلوه من القارئ كلية من أية معلومات تتعلق بالموضوعات . فإذا تحدث عن الوطن فلتكن البداية هي أنه « الحدود الجغرافية التي تحدها حواجز طبيعية أو صناعية ... » ، وإذا كانت الإنسانية فالبدء هي الفارقة بين الإنسان والحيوان ، وإذا كان الحنين عاد بنا إلى المعجم اللغوي للوقوف على المعنى وتداخلاته القديمة والحديثة ، وهكذا . وهذا هو المأخذ نفسه الذي يؤخذ عليه في تناوله للرمز والرمزية والأساطير .

وفي الفصل الرابع يتحدث الباحث عن الرمز والسباق الرمزي في شعر المهاجر . وهي محاولة لتعريف أساليب الاتجاه الرمزي في هذا الشعر ، وذلك من خلال تناول الرمز والسياق الرمزي لتناول بحث في قصائمه الفنية المتحدة ، المتمثلة في البناء الرمزي في شعر المهاجر والرمزية في هذا الشعر بين الوضوح والمضمر ، وتلاحم الرمز الموضوعي ، ورمزية الأسلوب ، والاطر الممتدة ذات الدلالات الرمزية في هذا الشعر .

وفيما يتصل بالبناء الرمزي في شعر المهاجر فقد رأى الباحث أن المهجريين اتخذوا لأنفسهم رموزاً عامة تداولوها في أشعارهم ، بحيث تطرح هذه الرموز مشكلات دلالية بذاتها لديهم جميعاً ، بوصفها رموزاً مصطلحاً عليها عند هؤلاء الشعراء ، هذا بالإضافة إلى الرموز الخاصة بكل شاعر منهم

من ذلك أن بعض الشعراء قد اتخذ من « الغيب » والقمر رموزاً على العالم الخالي في رحاب الطبيعة . وقد استخدموا كذلك رمز الضفدع أو الضفادع بوصفه أحد رموز التهمك والصخرة والتندب الاجتماعي . وترمز نلر القرى ، والفسوة البعيدة ، إلى الأرض الخائبة ، أو الصلالم الخالي ، أو الصلالم المجهول ، إلى آخر هذه الرموز العامة والشىء اللافت في هذا أن الباحث راح يوظف الرمز في جميع الإشارات التي وردت في الشعر المهجري ، سواء أكانت تختمل التفسير

الرمزي أم لا تختمل . فجميع الإشارات إلى الموجودات الحسية والمعوية رموز لديه . هذا جانب ؛ والجانب الثاني أن فكره الرمز العام الاصطلاحي هذه قد لا يقلها القارئ ، منا بسهولة ؛ فهي تناقص أسط معومات الشعر من حيث خصوصيته ودائيته ، وحق كل شاعر في استخدام ما شاء من الرموز ، وأما لو غير راع ، وإلا فقد تصبح هذه الرؤية الجاهزة وسيلة للمصادرة على ذاتية الشاعر وقدراته الخاصة في توجيه أفكاره وقصائمه الوجهة التي يرغب فيها . وطبقاً بقوله الرموز الاصطلاحية العامة هذه ، تصبح جميع التفاصيل التي تدور حول رمز واحد ، وليكن هو العنب ، أو الثور مثلاً ، شيئاً واحداً وهذا يرجع إلى تعسف الباحث ؛ وإصراره على فكرة الرمز والرمزية ؛ مما دام قد احتار عنواناً لبحثه فكرة الرمز ، فلا بد أن يكون جميع الشعر محملاً بدلالات رمزية .

أما بخصوص الرمزية بين الوضوح والمضمر فالباحث يقر أن الرمزية في شعر المهاجر تميل إلى الموضوح والشفافية أكثر مما تميل إلى المضمر ؛ « فمرور هذا الشعر في الغالب واضحة قريبة الشأن والمأخذ ؛ وإذ كان هناك لموضم فهو معتدل ، ويشعر معقول ... » .

ويتحدث الباحث في نهاية الفصل عن الأطر الفنية ذات الدلالات الرمزية التي تنوعت بين إطار الحوار ، وإطار الحرافة أو الحكاية المسوقة مساق صرب الأمثال ، وإطار الكناية الشعبية أو الاستمارة الشعبية ، وإطار الحلم ، وأخيراً إطار القصة الواقعية والقصة الخيالية

وتنتهي الرسالة بسؤال طرحه الباحث لجعل منه موضوعاً لخاتمة رسالته ؛ هذا السؤال يدور حول تأثير رمزية شعراء المهاجر في الشعر العربي الحديث ؟ . وهو يحتاج لهذه مجموعة من التوضيحات التي يحقها سؤاله قبل أن يبدأ في الإجابة عنه . أولها أنه لا يقصد بالتأثير التقيد والمحاكاة والتشابه المطلق ؛ وإنما يمكن أن يكون التأثير موحياً للمخلق الذاتي ، وملهماً للإبداع والابتكار كما أن تأثر بعض شعرائنا الشبان في أنحاء العالم العربي برمزية شعراء المهاجر - لا يجمع من أن يكون بعضهم قد اتصل بالرمزية في

مسابيحها الأصيلة من خلال اطلاعهم على الثقافات والأدب العربية ، وإن كان هذا لا يتعارض مع دور شعر المهاجر ، المتمثل في السبيل إلى أهمية مذهب الرمزية الأدبي ، ولقد انظار إليها وهو يروي أن رسمة شعراء المهاجر أثرت في الشعر العربي الحديث من حيث الموضوعات التي تبرزها ، والأساليب التي عبر بها عن تلك الموضوعات بشكل أو بآخر ، تأثيراً تراعى مدله ، واتسعت دفتريه ، واعتدت أفاقه حتى وصلت معظم أنحاء الوطن العربي ، ووصلت مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والشام عامة ، وبلغت العراق وتونس والجزائر وغيره من بلدان الوطن العربي الكبير . . . . .

وقد كان هذا التأثير عميقاً بعيد المدى في الشعر العربي الحديث ، بحيث أخذ هذا الشعر يتوجه وجهة جديدة في موضوعاته

وأساليبه ، وأخذت ظاهرة الرمزية تغزو هذه الموضوعات ، فنحن لا نعلم في أي بلد عربي أن نجد شاعراً أو شعراً يتجلى فيه أثر شعراء المهاجر . . .

وبعد فلقد نجح الباحث في أن يرتفع بمشوى لغة البحث إلى اللغة العلمية للتعبئة ، التي نبعث كثيراً عن الإنشاء والتكرار ؛ ولكن مبالغة الباحث في تصويره للرمز في شعر المهاجر جعلته يفرض رموزاً من خارج النصوص التي قام بتحليلها ، ثم جعلته من ناحية أخرى يشتغل في تصويره لأثر الشعر المهجري على الشعر العربي في الشرق ، وهي أمور تحمل تناقضاً واضحاً مع ما لاحظته الباحث نفسه وأثبت في رسالته ، حيث هدم - دون قصد منه - ما حرص على بنائه فيما يربو على ثلاثمائة وخمسين صفحة هي عدد صفحات الرسالة . ولنقرأ

#### ملاحظاته

« ويوجه عام فإنه منظره تقويمية فاحصة لرمزية هذا الشعر نجد أن رمزية جزئية صيغة البناء ، وغالباً ما تقتصر إلى مقومات البناء الرمزي من حيل ، وإسقاط ، ووحدانية الذات والموضوع ، والعموض الملائم الذي يكاد القاريء دعه في الكشف عنه ، وارتباط الصور بالعمل الحسي ، وعلوها عليه في آن واحد . كما نجد أن رموز هذا الشعر جزئية وليست كلية ؛ فالرمز لا يسرى في النص الأدبي كله بحيث يشكل بنية رمزية متكاملة . ومن هنا نفل هذه الرموز بسيطة وليست مركبة ، كما نفل أقرب إلى الوضوح في معانيها والمحدودة في دلالاتها ، لأن الشاعر يعنى فيها بتقريب الفكرة واستقصائها والإيجاز عليها ، أكثر مما يعنى بالتصوير والإثارة ، والإيجاز والتأثير . . . . . (ص ٣٠٧) .



# كشاف المجلد الرابع

إعداد: «التحرير»

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

(أ)

كشاف الموضوعات

- الإبداع والمشروع الحضاري  
- أنور عبد الملك  
\* ع ١١٤/٣ - ١٢٠
- أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر  
- أزمة ثقافية . . أم أزمة عقل ؟  
- محمد عابد الجابري  
\* ع ١٠٧/٣ - ١١٣
- الأسطورة والشعر العربي . . المكونات الأولى  
- أحمد شمس الدين الحجاجي  
\* ع ٤٢/٢ - ٥٤
- إشكالية العلوم النفسية والفقد الأدبي  
- يحيى الرخاوي  
\* ع ٣٥/١ - ٥٧
- الإثنوميثودولوجيا - ملاحظات حول التحليل الاجتماعي للغة  
- محمد حافظ دياب  
\* ع ١٥٤/٣ - ١٦٧
- الإطراء البيوي في الشعر ( عرض كتب )  
- ماري كاترين داتسون  
- عرض ومناقشة : حسن البنا  
\* ع ٣٠٦/٢ - ٣١٢
- إرادة المعرفة ( عرض كتب )  
- ميشيل فوكو  
- عرض ومناقشة : محمد حافظ دياب  
\* ع ٢٢٤/٣ - ٢٢٨
- اعتبارات نظرية لتعديد مفهوم أحداث  
- محمد بركة  
\* ع ١١/٣ - ٢٤
- الاعترا ب في أدب حلم بركات « رواية سنة أبا م »  
( متاعا ت )  
- سام حليل فرجبة  
\* ع ٢٠٧/١ - ٢١٩
- أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر ( نقدة )  
- إعداد : محمد صديق عيـث  
\* ع ٢٠٣/٣ - ٢١٧

- الالتزام في القصة الحداثية المعاصرة في المترة ما بين ١٩٣١ – ١٩٧٦ (رسائل جامعية)  
– عرض : ثناء أنس الوجود  
• ع ٢٧٧/١ - ٢٨٠
- أما قبل  
– رئيس التحرير  
• ع ١/٤
- أما قبل  
– رئيس التحرير  
• ع ٢/٤
- أما قبل  
– رئيس التحرير  
• ع ٣/٤
- أما قبل  
– رئيس التحرير  
• ع ٤/٤
- باب المتوح : القناع ، الحلم ، الدقة (متابعات)  
– مدحت احيار  
• ع ٢٤٣/٢ - ٢٥٤
- البديع في تراثنا الشعري العربي : دراسة تحليلية  
– عاطف جودة نصر  
• ع ٧٣/٢ - ٩١
- البنية الإيقاعية في شعر السياب (رسائل جامعية)  
– عرض : السيد محمد البحراوي  
• ع ٣١٣/٢ - ٣١٥
- تجليات الحداثة في التراث العربي  
– محمد عبد المطلب  
• ع ٦٤/٣ - ٧٧
- التحليل النرامى للأطال يعلمه ليبد  
– محمد صديق غيث  
• ع ١٦٥/٢ - ١٧٧
- تراثنا الشعري والتاريخ الناصر  
– أحمد كمال زكي  
• ع ١١/٢ - ٢٣
- تراثنا الشعري في آسيا الوسطى  
– استشراف من حلال مخطوطة سلجوقية  
– محمد فتوح أحمد  
• ع ٢١٧/٢ - ٢٢٥
- التشاؤم في رؤية أبي العلاء  
– عبد القادر زيدان  
• ع ٢٠٧/٢ - ٢١٦
- تشكيل المعنى الشعري وتماذج من القديم  
– عبد القادر الرباعي  
• ع ٥٥/٢ - ٧٢
- تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين انظرية والتطبيق  
– بيركاكيا  
• ع ٨٥/٣ - ٩١
- التفكير النظرية ولتطبيق  
– كريستوفر بوريس  
– عرض سميرة سعد  
• ع ٢٣٠/٤ - ٢٣٤
- جذلية العرق والجماعة  
– توفيق بكار  
• ع ١٨٧/٤ - ١٩٧
- الجنيد في علوم البلاغة  
– مصطفى صفوان  
• ع ١٦٨/٣ - ١٧٢
- حداثة التفكير وحداثة الكتابة  
– « سجن العمر » لتوفيق الحكيم  
– شارل فيال  
• ع ١٥٠/٤ - ١٥٨

- الحداثة ، السبطة ، النص  
— كمال أبو ديب  
\* ع ٣٤/٣ - ٦٣
- الشاعر العربي المعاصر ومهمومه النظرية للحداثة  
— صالح جواد الطعمة  
\* ع ١١/٤ - ٢٧
- الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات .  
دراسة في مسرح « فرقة الحكواتي »  
— حنانة سعيد  
\* ع ١٠٦/٤ - ١٢٢
- الشعر والموت في زمن الاستلاب . . قراءة في « أوراق العرق » (٨) للشاعر « أمل دنقل »  
( متابعات )  
— اعتدال عثمان  
\* ع ٢٢١/١ - ٢٢٧
- الحداثة من منظور اصطفاي  
— محمد فتوح أحمد  
\* ع ٧٨/٣ - ٨٤
- الشكل والصيغة في الرواية المصرية ( عرض كتب )  
— علي جاد  
— عرض ومناقشة : شكري محمد عياد  
\* ع ١٧٩/١ - ١٨٤
- حداثة الميثودرام  
— هادي وحنفي  
\* ع ١٢٣/٤ - ١٣٠
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري  
دراسة في أصولها وتطورها  
— علي البطل  
— عرض : عصام هي  
\* ع ٢٢٣/٤ - ٢٢٩
- حول بوطيقا العمل المتنوع : قراءة في « احتناقات العشق والصباح لإدوار الخراط » ( تجربة نقدية )  
— سيزا قاسم  
\* ع ٢٨/٢ - ٢٣١
- ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي  
— عبد بدوي  
\* ع ١٩٥/٢ - ٢٠٥
- الرؤية الجمالية لدى جورج لوكانش ( رسائل جامعية )  
— عرض : رمضان بسطاوي سي محمد  
\* ع ٣٣٨/٣ - ٢٤١
- العالم والتاريخ والأسطورة  
— جبريد براند  
— ترجمة : عبد العمار مكارى  
\* ع ١٠٧/١ - ١١٥
- رسائل جامعية  
— ثناء أنس الوجود  
\* ع ٢٣٥/٤ - ٢٤٠
- الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية : دراسة نظرية نصيبية  
— صبرى حامد  
\* ع ٧٧/١ - ١٩٤
- العالم والنص والناقد ( عرض كتب )  
— إدوارد سعيد  
— عرض ومناقشة : فريال جيوري عزول  
\* ع ١٨٥/١ - ١٩٧
- « لذاكرة المعودة » والبحث عن النص ( عرض كتب )  
— إبيس خوري  
— عرض ومناقشة : نصر أبو زيد  
\* ع ١٩٩/١ - ٢٠٥
- عرض : دوريات إنجليزية  
— حسن الننا  
\* ع ٢٩٥/٢ - ٣٠٥



- عرض : دوريات إنجليزية  
— حسن البيا  
\* ع ٢٢٩/٣ - ٢٣٧
- عناصر الخدائ في الرواية المصرية  
— فردوس عبد الحميد البهسارى  
\* ع ١٣١/٤ - ١٤٩
- اللغة العربية بين المصوغ والأداة  
— أحمد مختار عمر  
\* ع ١٤١/٣ - ١٥٣
- اللغة العربية والخدائ  
— تمام حسان  
\* ع ١٢٨/٣ - ١٤٠
- اللغة العربية وقضايا الخدائ  
— ناصر الدين الأسد  
\* ع ١٢١/٣ - ١٢٧
- اللغة والنقد الأدبي  
— تمام حسان  
\* ع ١١٦/١ - ١٢٨
- المؤرخ والنص والناقد الأدبي  
— آلن دوجلاس  
— ترجمة : فزاد كامل  
\* ع ٩٥/١ - ١٠٥
- ما بعد القراءة الأولى - الخدائ في شعر أحمد عبد المعطى حجارى  
— ياروسلاف استكفتش  
\* ع ٧٨/٤ - ٩٦
- مالك الحزين  
— الخدائ والتجسيد المكان للرؤية الروائية  
— صبرى حناظ  
\* ع ١٥٩/٤ - ١٧٩
- محاولة رؤية جديدة لمصوغ من التراث - العزل العذرى واصطراب الواقع  
— علي الطلل  
\* ع ١٧٨/٢ - ١٩٤
- المشروع المعكرو وأسطورة أوديب  
— . . قراءة في فكر طه حسين ( ١٨٨٩ - ١٩٧٣ ) ( تجربة نقدية )  
— هلى وصلى  
\* ع ١٧١/١ - ١٧٧
- في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية من خلال نموذجي « مساء تلك الظهيرة » لمحمد كبرادة و « الاستشهاد » للميلودي شمسوم ( متابعات )  
— بنعمى بوجالة  
\* ع ٢٢٩/١ - ٢٣٩
- فحص الدلالة وعموض المعنى في شعر محمد عفيفى مطر ( تجربة نقدية )  
— فريال جبورى غزول  
\* ع ١٧٥/٣ - ١٨٩
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس « الوقوف على الطلل »  
— محمد عبد المطلب مصطفى  
\* ع ١٥٣/٢ - ١٦٣
- قراءة في ملامح الخدائ عند شاعرين من السبعينات  
— إدوار الخراط  
\* ع ٥٧/٤ - ٧٧
- كيف تذوق قصيدة حديثة  
— عبد الله محمد الغدامى  
\* ع ٩٧/٤ - ١٠٥

- مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث  
— محمد مصطفى بدوى  
• ع ٩٨/٣ - ١٠٦
- مشكلة الحداثة فى رواية الخيال العلمى  
— ملحت الجيار  
• ع ١٨٠ / ١ - ١٨٤
- معنى الحداثة فى الشعر المعاصر  
— جابر عصفور  
• ع ٣٥ / ٤ - ٥٦
- الملامح الفكرية للحداثة  
— نخالدة سعيد  
• ع ٢٥ / ٣ - ٣٣
- من أصول الشعر العربى القديم - الأعراس دراسة نصية  
— إبراهيم عبد الرحمن محمد  
• ع ٢٤ / ٢ - ٤١
- من مظاهر الحداثة فى الأدب  
— محمد الهادى الطرابلسى  
• ع ٢٨ / ٤ - ٣٤
- من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية  
— صلاح فضل  
• ع ١٢٩ / ١ - ١٤٠
- منطق الحداثة : مكان أم زمان  
— أنور لوقا  
• ع ٩٢ / ٣ - ٩٧
- نهج بنبوى فى تحليل الشعر الجاهل  
— معلقة امرئ القيس « الرؤية الشبقية »  
— كمال أبو ديب  
— ترجمة : أحمد طاهر حسين  
• ع ٩٦ / ٢ - ١٣٠
- نجيب محفوظ مبدعاً  
— الأصالة وإعجاز الإيجاز فى رواية قلب الليل  
— د. مصرى عبد الحميد حنورة  
• ع ١٩٨ / ٤ - ٢٠٤
- نصوص من النقد العربى الحديث ( وثائق )  
— التحرير  
• ع ٢٤١ / ١ - ٢٦١
- نصوص من النقد العربى الحديث ( وثائق )  
— التحرير  
• ع ٢٥٥ / ٢ - ٢٧١
- نصوص من النقد العربى الحديث ( وثائق )  
— نصوص : ت . س . إليوت النقدية  
— ترجمة : ماهر شفيق فريد  
• ع ٢٦٢ / ١ - ٢٧٢
- نصوص من النقد العربى الحديث ( وثائق )  
— نصوص : ت . س . إليوت النقدية  
— ترجمة : ماهر شفيق فريد  
• ع ٢٧٣ / ٢ - ٢٩٣
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد ( رسائل جامعية )  
— عرض : ألعت الروى  
• ع ٢٧٣ / ١ - ٢٧٦
- النقد الأدبى وعلم الاجتماع : مقدمة نظرية  
— محمد حافظ دياب  
• ع ٥٩ / ١ - ٧٦
- النقد الأدبى : ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة  
— مصطفى سويى  
• ع ١٩ / ١ - ٣٤
- النقد البنىوى بين الأيديولوجيا والنظرية  
— محمد على الكردى  
• ع ١٤٣ / ١ - ١٥٣

— النقد المسرحي والعلوم الإنسانية

— سامية أحمد أسعد

• ع ١/١٥٥ - ١٦٢

— هذا العدد

— التحرير

• ع ٣/٥ - ١٠

— هاجس العودة في قصص إميل حبيبي

— حسنى محمود

• ع ٤/٢٠٥ - ٢٢٢

— هذا العدد

— التحرير

• ع ٤/٥ - ١٠

— هذا العدد

— التحرير

• ع ١/١٠ - ١٠

— يحيى حقي ناقدًا (رسائل جامعية)

— عرض : ثناء أنس الوجود

• ع ١/٢٨٠ - ٢٨١

— هذا العدد

— التحرير

• ع ٢/٥ - ١٠

— يوسف الفعيد والرواية الجديدة (متابعات)

— فتوى مالمى - درجلاس

• ع ٣/١٩٠ - ٢٠٢



(ب)

## كشاف المؤلفين

— إبراهيم عبد الرحمن محمد

— من أصول الشعر العربي القديم

الأغراض والموسيقى : دراسة نصية

• ع ٢/٢٤ - ٤١

— أحمد مختار عمر

— اللغة العربية بين الموضوع والأداة

• ع ٣/١٤١ - ١٥٣

— أحمد شمس الدين الحجاجي

— الأسطورة والشعر العربي .. المكونات الأولى

• ع ٢/٤٢ - ٥٤

— إدوار الخراط

— قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات

• ع ٤/٥٧ - ٧٧

— أحمد طاهر حسنين (مترجم)

— نحو منهج بنوي في تحليل الشعر الجاهلي

• ع ٢/٩٢ - ١٣٠

— اعتدال عثمان

— الشعر والموت في زمن الاستلاب ..

قراءة في «أوراق الغرفة (٨)»

للشاعر أمل دنقل

• ع ١/٢٢١ - ٢٢٧

— أحمد كمال زكي

— تراثنا الشعري والتاريخ الناقص

• ع ٢/١١ - ٢٣

- هذا العدد
- ع ٣/٥ - ١٠
- هذا العدد
- ع ٤/٥ - ١٠
- التحرير
- وثائق
- نصوص من النقد العربي الحديث
- ع ١/٢٤١ - ٢٦١
- وثائق
- نصوص من النقد العربي الحديث
- ع ٢/٢٥٥ - ٢٧١
- تمام حسان
- اللغة والنقد الأدبي
- ع ١/١١٦ - ١٢٨
- اللغة العربية والحداثة
- ع ٣/١٢٨ - ١٤٠
- توفيق بكار
- جدلية الفرقة والجماعة
- ع ٤/١٨٧ - ١٩٧
- ثناء أنس الوجود
- الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦ (رسائل جامعية)
- يحيى حتى ناقدًا (رسائل جامعية)
- ع ١/٢٧٧ - ٢٨١
- ثناء أنس الوجود
- رسائل جامعية
- ع ٤/٢٣٥ - ٢٤٠
- جابر عصمور
- معنى الحداثة في الشعر المعاصر
- ع ٤/٣٥ - ٥٦
- جريد براند
- العالم والتاريخ والأسطورة
- ع ١/١٠٧ - ١١٥
- آلمت الروبي
- نظرية الشعر عند الملائكة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد
- (رسائل جامعية)
- ع ١/٢٧٣ - ٢٧٦
- أن دوحلاس
- مؤرخ واسم والنقد الأدبي
- ع ١/٩٥ - ١٠٥
- أنور عبد الملك
- الإبداع والمشروع الحضاري
- ع ٣/١١٤ - ١٢٠
- أنور لوقا
- منطق الحداثة : مكان أم زمان ؟
- ع ٣/٩٢ - ٩٧
- بسام حبيب فرجية
- الاغتراب في أدب حليم بركات
- ع ١/٢٠٧ - ٢١٩
- بسمي بوحالة
- في البحث عن بلاغة أساطيرية للفصحة الفصيحة المغربية من خلال نموذج ومساء تلك الظهيرة، لمحمد بركة و الاستشهاد للميلودي شعوم
- ع ١/٢٢٩ - ٢٣٩
- بيري كاكيا
- تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق
- ع ٣/٨٥ - ٩١
- التحرير
- هذا العدد
- ع ١/٥ - ١٠
- هذا العدد
- ع ٢/٥ - ١٠

- حسن البنا :  
دراسة الاطراد السيوى فى الشعر (عرض كتب)  
• ع ٢/٣٠٦ - ٣١٢  
— عرض دوريات إنجليزية  
• ع ٢/٢٩٥ - ٣٠٥  
— عرض دوريات إنجليزية  
• ع ٣/٢٢٩ - ٢٣٧
- حسنى محمود  
— هاجس العودة فى قصص إميل حبيبي  
• ع ٤/٢٠٥ - ٢٢٢
- حادثة سعيد  
— الامام المعركة للحدث  
• ع ٣/٢٥ - ٣٣  
— الحادثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات  
دراسة فى مسرح «فرقة الحكواتى»  
• ع ٤/١٠٦ - ١٢٢
- سامية أحمد أسعد  
— النقد المسرحى والعلوم الإنسانية  
• ع ١/١٥٥ - ١٦٢
- سميرة سعد  
— التفكيك : النظرية والتطبيق لكريستوفر نوريس  
«عرض كتب»  
• ع ٤/٢٣٠ - ٢٣٤
- السيد محمد البحراوى  
— السيرة الإيقاعية فى شعر السياب (رسائل جامعية)  
• ع ٢/٣١٣ - ٣١٥
- سيرا قاسم  
— حول بوطيقا العمل المفتوح  
قراءة فى «احتفالات العشق والصباح» لإدوار الخراط  
• ع ٢/٢٢٨ - ٢٤١
- شارل فيال  
— حادثة التفكير وحدانية الكتابة  
«مسرح العمر» لتوفيق الحكيم  
• ع ٤/١٥٠ - ١٥٨
- شكرى عياد  
— الشكل والصنعة فى الرواية المصرية (عرض كتب)  
• ع ١/٧٩ - ١٨٤
- صالح جواد الطعمة  
— الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحدث  
• ع ٤/١١ - ٢٧
- صبرى حاصط  
— الرواية شكلا أدبيا ومؤسسه اجتماعية . دراسة نظرية  
تطبيقية  
• ع ١/٧٧ - ٩٤
- مالك الحريس  
— الحداثة والتجسيد المكافئ للرؤية الروائية  
• ع ٤/١٥٩ - ١٧٩
- رمضان سطاويسى محمد  
— الرؤية الحملية لدى جورج لوكاتش (رسائل جامعية)  
• ع ٣/٢٣٨ - ٢٤١
- ركنى نجيب محمود  
— الفلسفة والنقد الأدبى  
• ع ١/١١ - ١٨

- صلاح فصل  
- من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية  
\* ع ١٢٩/١ - ١٤٠
- عاطف حودة نصر  
- الدبيع في تراث الشعر العربي - دراسة تحليلية  
\* ع ٧٣/٢ - ٩١
- عبد الرشيد الصادق محمودي  
- غربة الملك الصليل  
\* ع ١٣١/٢ - ١٥١
- عبد الغفار مكاوي ( مترجم )  
- العالم والتاريخ والأسطورة  
\* ع ١٠٧/١ - ١١٥
- عبد القادر الرباعي  
- تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم  
\* ع ٥٥/٢ - ٧٢
- عبد القادر ريدان  
- التشاؤم في رؤية أبي العلاء  
\* ع ٢٠٧/٢ - ٢١٦
- عبد بدوي  
- ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي  
\* ع ١٩٥/٢ - ٢٠٥
- عصام بي  
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري  
دراسة في أصولها وتطورها  
- عل البطل : عرض كتب  
\* ع ٢٢٣ - ٢٢٩
- عل الطل  
- محاولة رؤية جديدة لموضوع من التراث : الغزل  
المدرى واضطراب الواقع  
\* ع ١٧٨/٢ - ١٩٤
- فؤاد كامل ( مترجم )  
- المؤرخ والنص والناقد الأدبي  
\* ع ٩٥/١ - ١٠٥
- فدوى مالمى - دوحلاس  
- يوسف القعيد والرواية الجديدة  
\* ع ١٩٠/٣ - ٢٠٢
- فردوس عبد الحميد البهساري  
- عناصر الحداثة في الرواية المصرية  
\* ع ١٣١/٤ - ١٤٩
- فريال جبوري غزول  
- العالم والنص والناقد ( عرض كتب )  
\* ع ١٨٥/١ - ١٩٧
- فريال جبوري غزول  
- فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي  
مطر ( تجربة نقدية )  
\* ع ١٧٥/٣ - ١٨٩
- كمال أبو ديب  
- نهج منهج بنوي في تحليل الشعر الجاهل معلقة امرئ  
القيس : الرؤية الشقية  
\* ع ٩٢/٢ - ١٣٠
- الحداد ، السلطة ، النص  
\* ع ٣٤/٣ - ٦٣
- ماهر شفيق فريد ( مترجم )  
- نصوص من النقد العربي الحديث ( نصوص ت . س  
إليوت النقدية )  
\* ع ٢٦٢/١ - ٢٧٢
- نصوص من النقد العربي الحديث  
( نصوص ت . س إليوت النقدية )  
\* ع ٢٧٣/٢ - ٢٩٣
- محمد بركة  
- اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة  
\* ع ١١/٣ - ٢٤



- محمد حافظ دياب  
— النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمه نظرية  
\* ع ١/٥٩ - ٧٦
- حمد مصطفى مدوي  
— مشكلة الخدانة والتعبير قصدي في الأدب العربي الحديث  
\* ع ٣/٩٨ - ١٠٦
- محمد اهلي الطرابسي  
— من مظاهر الخدانة في الأدب  
\* ع ٤/٢٨ - ٣٤
- محمود الربيعي  
— أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث « عرض كتب »  
\* ع ٣/٢١٧ - ٢٢٢
- مدحت الحجار  
— باب الفتح ، القناع ، الحلم ، الله  
\* ع ٢/٢٤٣ - ٢٥٤  
— مشكلة الخدانة في رواية الخيال العلمي  
\* ع ٤/١٨٠ - ١٨٤
- مصري عبد الحميد حورية  
— نجيب محفوظ مبدعا  
الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية قلب البيل  
\* ع ٤/١٩٨ - ٢٠٤
- مصطفى سويح  
— النقد الأدبي « ماذا يمكن أن يقدم من العلوم النمى الحديثة »  
\* ع ١/١٩ - ٣٤
- مصطفى صفوان  
— الحديد في علوم البلاغة  
\* ع ٣/١٦٨ - ١٧٢
- ناصر الدين الأسد  
— اللغة العربية وقضايا الخدانة  
\* ع ٣/١٢٦ - ١٢٧
- إنثومثودريوجيا — ملاحظت حول التحليل لاجتماعي لعدة  
\* ع ٣/١٥٤ - ١٦٧  
— إرادة المعرفة « عرض كتب »  
\* ع ٣/٢٢٣ - ٢٢٨
- محمد صديق عيث  
— التحليل الدرامي للأبطال بمعلقة لييد  
\* ع ٢/١٦٥ - ١٧٧  
— أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر ( بدوة العدد )  
\* ع ٣/٢٠٣ - ٢١٧
- محمد عابد الجابري  
— أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر « أزمة ثقافة أم أزمة عقل »  
\* ع ٣/١٠٧ - ١١٣
- محمد عبد المطلب مصطفى  
— قراءة ثانية في شعر امرئ القيس : الوقوف على الطلل  
\* ع ٢/١٥٣ - ١٦٣  
— تجليات الخدانة في التراث العربي  
\* ع ٣/٦٤ - ٧٧
- محمد علي الكردي  
— النقد السيوي بين الأيديولوجيا والنظرية  
\* ع ١/١٤٣ - ١٥٣
- محمد فتوح أحمد  
— تراثنا الشعري في آسيا الوسطى - استشراف من خلال معطوفة سلطحية  
\* ع ٢/٢١٧ - ٢٢٥  
— الخدانة من منظور اصطفاي  
\* ع ٣/٧٨ - ٨٤

- نصر أنوريد
- الذاكرة المفقودة والبحث عن النص «عروض كتب»  
\* ع ١٩٩/١ - ٢٠٥
- ياروسلاف استكيفتش
- ماعد القراءة الأولى - الحداثة في شعر أحمد عبد  
المعطي حجازي  
\* ع ٧٨/٤ - ٩٦
- هدى وصفي
- المشروع العكري وأسطورة لؤديب  
- قراءة في فكر طه حسين ( ١٨٨٩ - ١٩٧٣ )  
\* ع ١٧١/١ - ١٧٧
- يحيى الرخاوي
- إشكالية العلوم النمسية والنقد الأدبي  
\* ع ٣٥/١ - ٥٧
- حداثنة الميلودراما  
\* ع ١٢٣/٤ - ١٣٠



بسم الله الرحمن الرحيم



# دار التراث الأحمري

للطباعة والنشر والتوزيع

لصاحبها:  
أحمد حمدي أحمد شعبان

ميدان الشهيد الحسيني - ١٣٠ صناديق - ميدان الأزهر  
ت ٩٢٦١٤٥ - بول تجاري ٨٣٣ ١٤٤ - بول صري ٥٢٧٩

## تقدم

- الوحيين في الفقه  
للإمام أبي حامد الغزالي تحقيق الأستاذ محمد...
- أغنية اللفحات  
للإمام ابن القيم
- حياة الصحابة  
٣ أجزاء للكاتب لؤي
- من وصايا القرآن الكريم  
جميع وتعليق محمد الأنور أحمد البناجي
- مختصر تفسير ابن كثير  
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
- مندرج السالكين  
٣ مجلدات للإمام ابن القيم
- صفة التماسير  
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
- مختصر تفسير الطبري  
٤ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني

## مصاحف

من جميع المقاسات والمخطوط

## تفسير القرآن

لمؤلفين من مختلف العصور

## كتب الحديث

## كتب التصوف

## كتب الفقه

ترسل قوائم مطبوعات الدار لمن يطلبها



# الهيئة المصرية العامة للكتاب تقدم

## موسوعات ومعاجم

- معجم أعلام الفكر الإنساني (المجلد الأول) لجنة الفلسفة بالجلس الأعلى للثقافة

## (تراث)

- الحجة في حلال الفرائض (ج ٢)
- نهاية الأرب (ج ٣٢)
- نهاية الأرب (ج ٣٣)
- نهاية الأرب (ج ٣٤)
- التمرين بمصطلحات صبح الأعشى
- تفسير مقاتل بن سليمان (ج ٢)
- نثر الدر (ج ٣)
- القياس لابن رشد
- المنهل الصافي (ج ٢)
- تنقيح المناظر لدوى الأبهصار
- المختطف من أواخر الطرف
- بدائع الزهور (٥ أجزاء ٦ مجلدات)
- الخطط التوفيقية (ج ٣)
- عل الجدي ناصف
- تحقيق : د. محمد جابر عبد العال
- تحقيق : د. أحمد كمال زكي
- تحقيق : د. حسنى نصار
- محمد قنديل البقر
- د. عبد الله شحاته
- تحقيق : محمد علي قري
- د. تشارلس بتروورث
- ترجمة : د. أحمد هريدي
- تحقيق : د. محمد أمين
- تحقيق : مصطفى حجازي
- د. سيد حنى حنين
- محمد مصطفى
- إعداد مركز تحقيق التراث

تطلب من فروع مكتبات الهيئة ومن المعرض النائم للكتاب مقر الهيئة

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

أول معرض دائم للكتاب في مصر

- افتتح المعرض بمقر هيئة الكتاب يوم ١٩ يونيو ١٩٨٤
- المعرض الدائم تشترك فيه ٤٦ دارا مصرية للنشر ، وتعرض فيه دائما سائر إنتاجها في السنوات الأخيرة
- المعرض الدائم يسر على القارئ الاطلاع على الكتب الجديدة ، وانتقاء ما يرغب في شرائه مع تخفيض ١٠٪ طول العام .
- المعرض الدائم يخفف العبء على مكتبات وسط القاهرة ، ويربح القراء بالعشور على سائر الكتب في مكان واحد
- يفتح المعرض أبوابه للجمهور لشراء الكتب يوميا من الساعة العاشرة صباحا إلى الساعة السادسة مساء ( عدا أيام الجمعة والعطلات الرسمية )
- مقر المعرض الدائم هو : ( كورنيش النيل رملة بولاق - القاهرة )
- الهيئة دائما في خدمة القارئ العربي ، والكتاب العربي

on the element of surprise. Its models - in Egypt, at any rate - concentrate on the modernity of subject - matter and of event. It alters character traits or its relations with others to serve a given subject or action, but achieves nothing important in artistic techniques.

This causes the writer to ask: will science fiction turn into a kind of geometrical graphs and diagrams? Will its conception of modernity remain limited to displaying modern scientific achievements and to drawing a utopian picture of the man of the future? In other words, will it go on couching its "modern" subject - matter in the same "old" language?

Finally, we should like to point that many of the concepts put forward by our contributors are similar if not identical. We may safely deduce from this issue - and its predecessor - an integrated vision of the question of modernity on the theoretical and applied levels alike. We sincerely hope that the ideas and applications contained herein will contribute something to the theory of literature.

Translated by  
**MAHER SHAFIK FARID.**





The next essay in this group is Sahrl Hafiz's 'Modernity and Spatial Embodiment of Novelistic Vision' with special reference to Ibrahim Aslan's *Malik Al Hazin* (*Sad Heron*).

In the theoretical section of his study, S. Hafiz touches on factors affecting the mechanics of reading and on non-textual elements governing the process of communication in general and forming part of the cipher of a literary work interacting as they do with other semiotic systems that have to be comprehended if the cipher of the work is to be cracked.

According to Hafiz, Ibrahim Aslan's novel is a positive contribution to the achievements of the novelistic sensibility of the sixties in Egypt. It retains, at the same time, his characteristics as a short story writer.

*Sad Heron* is an exacting work calling upon the reader to make a remarkable effort and to participate in the creation of its action. Reading, from this perspective, is a kind of writing far removed from easy ciphers. It draws instead on other more complex ciphers: hermeneutic, cultural and semantic. In the meantime, it seeks to break the bonds of the cipher of events and to get rid of the narrative element. It relies instead on the basic structural elements of the Egyptian folktale and the classical Arab anecdote. These are the absent texts in *Sad Heron*; others are *Kalila and Dimna* and the *Arabian Nights Entertainments*.

*Sad Heron*, Hafiz notes, resorts to the employment of a large number of narrative strategies in the abovementioned texts. It also shows textual interaction with other texts chief of which is the Koran. There are, besides, direct allusions to Shakespeare as well as quotations from James Joyce and Lawrence Durrell.

Characteristic of *Sad Heron* is an interest in visible forms of existence and in concrete facts. The control of events or of the very act of narration by a narrator is rejected outright. There is a clear recognition of man's estrangement from material objects with a solid existence of their own, as well as a rejection of romantic attitudes. The novel relies on a set of temporal and spatial dialectics interacting in such a way as to produce meaning. The temporal dialectics involve presence / absence, love / hate, beginning / end etc. the spatial, on the other hand, revolves round the dialectic of the open / and closed.

According to Hafiz, the characters of *Sad Heron* are

an illustration of the death of the novelistic character, exemplified in a number of modern novels. These characters, generally speaking, are frustrated and beleaguered individuals. They can not get hold of time and some of them suffer from duality.

Thus Hafiz reveals aspects of modernity in Aslan's novel from within. It is a practical demonstration of the manifestations of modernity in this kind of literary discourse.

The last essay in this group, and in the whole issue, is Medhat Al-Gayar's "The Problem of Modernity in Science Fiction."

The writer starts by putting forward his concept of modernity: it is an awareness of the aesthetic needs of reality. It could be treated on two levels: the relative connected with a momentary reality; and the absolute summing up in a nutshell the elements and characteristics of a given literary genre, thus reflecting an ever-dynamic essence. Besides, there are the spiritual and aesthetic demands of a creative community and of a creative individual. Modernity is the product of a moment of condensed perception of the past and the present in such a way as to make prediction of the shapes of things to come possible. It stems from a new sensibility and from a different recognition of elements by means of which reality may be reformulated. Modernity, therefore, acquires a special meaning in every historical era: it matches the achievements of the age, as exemplified in a specific literary genre, and is characterized throughout by experimentation, transcendence, the revival of a new awareness, the ability to predict the future or some human or social dilemma about to make itself felt.

Science fiction is a world-wide literary genre. The Arab world has a number of writers who specialized in it or are trying their hands at it, having comprehended some of the scientific and technological achievements of the present age. Despite its various tendencies, it is one of the devices by which the human mind has sought to understand the universe, to have a glimpse of its hitherto unknown corners and crannies and - finally - to enhance its awareness of itself and of its place in the world in an age that has made marvellous achievements in the field of science. Science fiction is based on expectation, probability and prediction. It is a scientific dream, one in which a writer conducts a dialogue with new objects or with a new kind of men envisaged in an ideal or utopian manner.

The aesthetic scheme of science fiction is largely based

Western works of literature resulting from modernistic attitudes. These were the products of developments in the humanities, the emergence of philosophical systems undermining traditional concepts of existence and of man and shaking the foundations of many a fixed belief. These cultural changes led to the emergence of new critical stances which came in time to affect Arab critical thought, already affected by a given reality. The critic and the writer alike had to face the same set of factors: an immense explosion of information: a quick tempo of life, a constant tension of the public and the personal and-finally-the search for forms of literature and thought capable of comprehending the complexities of the personal experience not oblivious, however, of the need for communicability.

In the applied section of her study, the writer reveals elements of modernity in two Egyptian novels: Naguib Mahouz's *Afrah al Kuba* (Wedding Song in the English version by Olive E. Kenny recently released from the American University in Cairo Press) and Sarwat Abaza's *Ahlam fil Zahra* (Dreams at Noon). The writer seeks to show how these elements of modernity are put in the service of the components of our civilization.

According to F. al-Baharawi, we have in *Wedding Song* many facets of the same reality, seen from the point of view of four main characters. Various techniques of the novel are employed: multiplicity of time sequences; blending of dialogue and inner monologue; ambiguous hints calling in question the destiny of the individual and that of a whole community at the same time. There is constant interplay of public and personal concerns, an unyielding tension of hope and of despair and-last but not least-an open ending amenable to many an interpretation.

In Sarwat Abaza's *Dreams at Noon* we find an omniscient narrator with the stream of narration mostly in the past tense, recalling the myth of Isis that serves as a fixed background to the totality of events through three generations. The novel deals with the social changes brought about by the Egyptian Revolution of 1952 and their impact on life in an Egyptian village.

In his treatment of this theme, Abaza seems to stick to a more or less static idea: namely, that evil-beleaguered everywhere by good on the personal and public levels alike-must eventually come to grief. Good is always capable of resurrection and rising out of evil, as the story of Isis will testify.

To underscore this concept, Abaza creates three parallel lines: first, he shows that the space evil occupies in

life is after all narrow and limited in scope. Second, he shows the inner fragility of evil and its final collapse. Third, he dreams of a better future and of a better generation.

F. al-Baharawi concludes by discussing some elements of modernity in both novels, such as the reader will encounter in the form and content of a number of Western novels. She maintains, however, that both Mahouz and Abaza have succeeded in steering clear of the defects of the Western novel and have managed to combine elements of modernity and traditional elements of immortal literature.

From modernity in the Egyptian novel our next contributor, Charles Vial takes us to 'Modernity of Thought and Modernity of Writing in al-Hakim's *Sijn al-Umr* (The Prison of Life).'

Of al-Hakim's numerous works, Vial chooses to deal with *The Prison of Life* being an autobiography proper. Not only does it reveal a large section of al-Hakim's life but it also shows a remarkable literary ingenuity and concentrates on the intellectual development of a writer to the exclusion, more or less, of other elements.

To al-Hakim modernity is not synonymous with rejection of the old merely because it is old or adoption of the new merely because it is new. The new cannot arise out of nothing: on the contrary, it has to be a natural evolution, an organic development, culminating in the maturity of certain elements, some environmental and hereditary and the others acquired but all on the same footing of importance in the service of one goal: authentic modernity.

Al-Hakim the writer has his own techniques. There are times when we are left with the impression that events are of no importance in themselves but only in so far as they are capable of genuine creativity. He would sometimes rely on the method of analogy to draw his characters with suggestive and amazing strokes. He knows how to put new life in conventional speech thus turning the traditional into the modern. By dint of his sense of humour, he would not hesitate to be light-hearted and frivolous where another writer is expected to be grave and solemn. Hence sarcasm and irony are central to *The Prison of Life*. Al-Hakim deals in this work with various subjects all picked up from the public or personal experience. They are treated ironically within the framework of an original device: corresponding with an imaginary French friend.

memory. The starting-point is a living oral text forming and evolving through collective celebrations. It is neither put to paper nor memorized but re-formulated every time it is presented. This changing text is more important than any written version: it relies on the experiences of the community and on the components of a common memory. The troupe serves as a go-between mediating between components of the collective memory and the individual memory undertaking to write the text. A new synthesis of these components is achieved: It is open to the experience of the present, re-producing the tradition through an intersection of the present and the past. A similar interplay occurs between the oral and the written, the audience and the actors (*Hakawati*).

In adopting this concept of drama, the *Hakawati* troupe seeks to shun the starting-points of Greek and European drama and to lay down an Arab dramatic tradition of its own. It also rejects the reconciliatory attitude which tends to combine the tradition and the Western dramatic formula. It reproduces instead the celebratory discourse of the community, emanating from its life.

Rogee Assaf defines the troupe's starting-point as narration rather than personification (or imitation through action). In other words, they tell a tale descriptive of actions and turn them into words keeping character, in the Aristotelian sense, far in the background.

Details are structured horizontally to include synchronous and lived events within the framework of life in a large community. There is also a historical and vertical level, the memories and traditions of the people, in temporal sequence, within the same community. Thus the troupe manages to give a picture of a daily tragedy at once simultaneous and in time. It also succeeds in dispensing with an important feature of Greek drama seeking as it does to give symbolic expression to a central authority and a central consciousness, as the very conventions of a fixed stage will testify.

The troupe resorts instead to normal meeting-places to present a text of its own deriving from casual, oral folkloric speech to replace the authority of the written text and push the voice of the people from the margin to the fore. Of capital importance in this new theatre is historical memory i.e. memory formative of the present conception of conditions and things and their underlying assumptions. The *Hakawati* troupe, from this point of view, is a mediator through which a community will write its history and present the spectator with a living text seeking to connect the fragmented surface with the

depths uniting elements of life and death.

The writer of the next essay, Hoda Wassefi, deals with 'The Modernity of Melodrama.' She makes a number of general remarks on the meaning of the modernity of melodrama, a tendency that is still common in the Egyptian theatre. She traces its appearance in Western drama and its development, then embarks on a critical reading of two aspects, one theoretical and the other applied. The theoretical aspect covers three tendencies: (I) the theatrical (II) the ideological and (III) the sociological. The applied aspect, on the other hand, treats of the process of re-writing, of turning one code into another. A case in point is Brecht's *The Three Penny Opera* which determines the condition of writing in Naguib Sorour's operetta *King of Beggars*. In the theoretical section of her essay, Hoda Wassefi deals with the reliance, in the dramatic text of melodrama, on emotional exaggeration, on surprises and on divergencies. Ideologically, a melodrama is based on binary oppositions: poor/rich, good/evil, etc. It usually ends with the triumph of good and of the oppressed. It has a cathartic function which is sympathy with good and hatred of evil.

From the sociological point of view melodrama imitates those religious and social criteria governing a given community. It does not, however, constitute a threat to social balance but relies on the existence of an evil character that will infringe the law but will be faced with the antagonism of everybody, while the victim will win the sympathy of all. Hence melodrama is a kind of catharsis, a folkloric purgation.

The writer enumerates innovations within the framework of melodrama on the Egyptian stage, especially in the work of Naguib Sorour. In the applied section of her essay, she concentrates on his *King of Beggars*. She concludes by summing up his and other dramatists' innovations: modification of plot, the rise of the problematic hero, social conflict, reliance on an open framework and the continued existence of binary oppositions.

The third group of essays in the present issue of *Fuad* deals with modernity in the novel. First, there is Ferdaus Abdel Hamid al-Bahnasawi's 'Elements of Modernity in the Egyptian Novel.'

The essay revolves on the question of why certain works of literature have become immortal while others have been connected with a certain era to the extent of losing their value when that era is over. On the theoretical level, F. al-Bahnasawi examines the main traits of

angle, Stetkevych makes a distinction between "modernity" and "newness." what is regarded as new in any art does not remain so after the impact of its first appearance has played itself out. Hence, in examinations of modernity, we should concentrate on the qualitative rather than the quantitative taking into consideration the existence of an organic relation between modernity and creation but not necessarily between newness and creation

The choice of Higazy's poetry for a theme has been determined by the fact that a first reading of it led to a number of further readings thus causing the reader-writer to wonder why he felt so impelled to make such a number of repeated forays into the subject. He came to the conclusion that there was a close link between a modern poem and our consciousness of different situations in life. What happens when we read a modern poem is twofold: we comprehend ourselves and the poem at one and the same time. Through awareness of the cognitive existence of the poem we become aware of another empirical existence in which we take cognizance of the poem and of ourselves alike. This awareness is only made complete when the tentative time of the poem is identical with the time of reception such that all poetic components (language, form, content, subject, rhyme, accent, etc. ) have an organic part to play.

Higazy started his poetic career at a time when modernity - as a conscious stand - was an implicit part of the psychological climate of social and cultural life in some countries of the Arab world, especially in Egypt. In his first collection of poems we have glimpses of a vision that was opposed to the romanticism of an earlier generation. The same goes for the language he employs: it combines -almost spontaneously- stylistic features modern in character and traditional features in a fusion that is hardly found in the poetry of any of his contemporaries. Through the purely lyrical, he manages to give expression to his sense of homeland and to the collective as reflected in the mirror of the individual self. As he moved in many directions, Higazy developed - with time - a profounder and quieter lyricism. The concept of simplicity and transparency stands in opposition to that of complexity and obscurity in the language of poetry in general, and of modern poetry in particular. This can be seen most clearly in the poetry of Higazy: it is paradoxical in that the language, simple as it is, gives expression to an experience that is anything but simple. Higazy's language, nay his very poetic character, is notable for its picturesque orientation. He makes the reader hear and see and puts the subject in relief so much so that his scenes remain cohesive, independent, with no dis-

tracting intervention on the part of the poet. His personal emotions are part of the objectivity he seeks and is the hallmark of his work.

Our studies of modernity in poetry end with Abdullah Mohamed al-Ghozany's "How to Appreciate a Modern Poem . "It puts us face to face with a single poetic text, in this case Salah Abdel Sabour 's 'Al Khuruj' (Exodus) .

At first the writer defines his starting-points in viewing a literary work in general and poetry in particular . He dwells on elements of language, the use of myth as a metaphorical expression of a poet's intention, imagery and rhythm. Having discussed the function of each in a poetic text, thus providing it with a frame of reference and a method of reading among other methods, he sets out to examine Abdel Sabour's 'Exodus' in an attempt to go beyond its surface. Right from the beginning he shows the historical paradox on which the poem is based, referring as it does to the emigration of the Prophet Mohamed from Mecca to Medina. He pursues the role of this paradox in the movement of the poem throughout, drawing attention to its modern rhetoric, one of language, imagery and music alike

According to the writer, the right approach to a poetic text is one that would make a poem open like a flower before the eyes of the reader and reveal its secrets to him. As I.A. Richards has pointed out, a poem is an experience of high quality. If it fails to reveal itself to a well-equipped reader, then it is a failure.

As this group of studies of modernity in poetry draws to an end, we come across two original essays on modernity in drama, one by Khelda Said and the other by Hoda Wassefi.

Within the framework of modernity in the field of drama, K.Said speaks of the Lebanese Hakawati troupe and its search for an identity. It staged a play on the Palestinian and Lebanese Diaspora as *Ayyam al-Kheyam* (Days in Refugee Camps) in August 1983. Supervising the troupe is a Lebanese dramatist, Roger Assaf. K.Said highlights the historical and cultural significance of this kind of dramatic composition calling as it does for a reconsideration of the very dramatic phenomenon and constituting a search for a living form capable of combining creator, subject and receptor

The text of *Days in the Refugee Camps* is based on daily practices of the troupe. Its frame of reference is the oral tradition and the ritual suggestions of the collective



re-creation. It is -consequently- a direct message implied in the utterance of the preacher-reformer-poet. Although the message may contain fixed functions, pointing to the dreams of progress, freedom and justice, it also contains complex cognitive levels in which a poet's consciousness reformulates its relation to itself and to the external world, just as he will reformulate the relation of the world to language and the relation of language to consciousness every time a poem is written or read.

An obvious corollary to this is an exclusion of the criteria of "emotional sincerity" on the part of the poet as well as of "empathy" on the part of the reader. Simple one-dimensional signification is replaced by multiplicity and complexity. A reader, in turn, is not a mere consumer; but an effectual consciousness participating in the production of meaning. A modern poem is therefore linguistically effective. It has its own autonomy and independence with the result that poetry, and art in general, will be always free of bonds, always in a state of rebellion.

Next there is Edward al-Kharrat's "A Reading in the Features of Modernity in the Work of Two Poets of the Seventies". In its narrower scope, it takes us on a journey with two Egyptian poets who made their mark, as moderns, in the decade of the seventies of our present century.

Al-Kharrat starts by an examination of the term "modernity". Though ahistorical, it still -in his view- pertains to history and infringes on it in an attempt to make a breakthrough into the future. Modernity always takes the side of the rebellious, the restive and the marginal. It seeks to create a scale of values incapable by its very nature of realization and always transcending the limits of the possible.

Aspects of modernity made themselves clear in Egyptian poetry of the seventies as in the work of Mohamed Afifi Mattar, the group of poets known as "Ida 77" (Illumination 77, the date of first appearance), and the group of Aswat (Voices). Al-Kharrat's is a reading in the work of two poets both belonging to the first group: Hilmy Salem, author of *The Mediterranean* and Majid Youssef who writes poems in colloquial Arabic, in the language of the Egyptian people as the writer calls it.

A salient feature of the structure of Hilmy Salem's poems that al-Kharrat notes is the existence side by side of two elements, the erotic and the social. This duality is characteristic of the poetic experience of most of the poems of *The Mediterranean* though the poet does not

succeed in effecting their fusion.

Al Kharrat also notes a conspicuous absence of the metaphorical sense in the poetry of Hilmy Salem. He refers to his use of modernistic methods of metaphorical expression such as figures, dates and philosophical terminology even though they may be devoid of poetic significance and do not always contribute to the creation of the poetic experience or add up to its plastic elements.

In his discussion of Hilmy Salem's language, al-Kharrat notes that it transcends conventional idiom to achieve what we may call language-as-action. This is not a mere poetic action; it is a social action as well showing the same duality which we found characteristic of his poetic experience.

As for the poetic diction of Hilmy Salem, the writer notes that it combines classical Arabic and colloquial Egyptian. It breaks the relationship between the signified and the signifier with the result that his language is pointed, sharp and cutting. Maybe it is cars for such qualities that impels the poet to use philosophical and geometrical terminology to create intense metaphorical paradoxes. He also falls prey to what al-Kharrat calls the seduction of the Arabesque: by this he means ornamentation, decoration, mimatizing, singing the language, surrendering to the charm of rhyme and repetitive music even though these may not make for poetic value.

As for the poetic cipher of Majid Youssef, it derives from classical and colloquial Arabic alike. Al-Kharrat notes an absence of that particularity which is the hallmark of a distinctive experience.

The poetic diction of Majid Youssef depends on the organic and the physical just as much as it depends on the geometrical and the intellectual. His early works showed these as opposite poles but his later poems hint at a fuller fusion of them in a special kind of dialectic, combining as it does the physical character of the world and the intellectual character of the art of poetry. Other characteristics of Majid Youssef's verse are the historical sense, a deep sense of sin in the heart of the world and a longing for truth and justice. His main concern is with transcending the self towards a composite beloved-homeland-earth-world.

From this treatment of two poets of the seventies, J. Stetkevych takes us on a journey with "Modernity in the Poetry of Ahmed Abdel Mutti Higazy:

In his reading of Higazy's poetry from a modernist

tion by *Shir*, the magazine for poetry starting late in 1956? The difference of views here - as elsewhere - is due to the different concepts of modernity on the part of poets and critics. This if anything stresses the need to study movements of innovation in association with each other and as paving the way for later developments.

**Altoma** then moves on to examine the attitudes of contemporary poets to modernity, their attitude to their native tradition and to the world tradition. He dwells on their attitude - within the framework of modernity - to the function of poetry and how it radically developed from stress on a social role to stress on creation emanating from a poet's personal vision of life and shows how suggestion came to replace explicit statement. Poets came to emphasize the corruption and disorder of the world and looked forward to a better future, even though they may hold different ideological views and may understand the concept of 'commitment' or 'engagement' differently.

Having noted the attitudes of Arab poets to modernity, we move with **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi** - the second of our contributors - to 'Obscurity in Poetry' as a common phenomenon in modern poetry.

**Al-Tarabulsi's** starting-point is that poetry tends by its very nature to be obscure; that obscurity is essential to it and not a mere accident or an auxiliary to it. The only proviso, however, is that this obscurity should be positive rather than negative, the more so since poetry has veered away from reportage or chronicling events and its language came to be far removed from a mere rendering of meanings, ideas, facts and news.

The writer embarks on an analysis of various 'kinds' or 'aspects' of obscurity in poetry in an attempt to separate the positive from the negative, the constructive from the destructive. Obscurity may be due to various reasons: wilful obfuscation, or the wish to mislead; the wish to sound modern and up-to-date and the failure to achieve a just balance of the claims of poetry on a poet and the claims of a poet on poetry; so that a poet may overdo his job with the result that his world will be closed to any non-poetic experience outside it. A third kind of obscurity is due to defects in the equipment of the writer; to intrusion upon it in the absence of any real understanding of its nature. These are all non-poetic kinds of obscurity in the sense that in them the obscurity is immanent rather than accidental; it cannot be dissipated however hard we may try to crack the cipher of the text at different times and places. A fourth kind of obscurity is due to poetic intensity or density of the poetic charge, mak-

ing it open to different interpretations and testifying to its richness. The obscurity, in this case, is latent in the signified rather than in the signifier. It refers the reader to an obscure significance, uncrystallized and not amenable to revelation at first sight. Hence a poet has to deal with it tactfully retaining - at the same time - as much of its particularity as he can.

From this general aspect of modern poetry, **Jabir Ansfour's** "The Meaning of Modernity in Contemporary Poetry" takes us to a wide area of contemporary Arabic poetry. At the opening of his essay he makes it clear that the term modernity is both ancient and new. In the tradition of classical Arabic poetry it used to refer to the battle of the ancients and the moderns. At the present time it refers to a renewed conflict between poets - "ancient" and "modern" in orientation - on the validity of the radical changes that have come over the contemporary Arabic poem, and still do so. In either case, there is an awareness of a changing reality and of a dialogue with another tradition, reproduced in the service of this awareness.

**Ansfour** distinguishes between the "modernity" of the Arabic poem and that of its European counterpart on the basis of the fact that the former conducts a dialogue with its origins in the tradition, its specific historical reality and its relationships with European modernity. Arab modernity could not possibly be a replica of the European version. Modernity, according to **Ansfour**, is a substitute term for other qualities of Arabic poetry such as contemporaneity and newness. Contemporaneity stands for mere attachment to a specific age but not necessarily to its *zeitgeist*. Newness, on the other hand, does not necessarily mean a radical change of direction and does not conceptually embody a vision of the world. It may contain an element of imitation and repetition. From the point of view of **Ansfour's** essay, modernity is a continual transcendence, a radical attitude in which the modernity of poetry goes hand in hand with the modernity of other forms of literature and social consciousness in a state of constant interplay. Modernity is in the first place an action, a choice and of necessity a new scale of values.

Hence Arab modernity is not a revolt against "progress", "evolution", "science" and "the machine". It dreams of these things and preaches their importance just as it calls for the free play of the intellect rather than mere imitation of the past. It is a modernity that still believes in the sanctity of the word and in the poet as a potential *vates*, with the important reservation that the message conveyed is in a constant state of becoming and



# THIS ISSUE

## ABSTRACT

---

The themes of the present issue of *Fusul* take up where our previous issue left off. Both, however, are concerned with the question of modernity. Contributions to our previous issue were mostly theoretical in character, except in essays dealing with modernity of language. The present issue, on the other hand, sets out to penetrate into various manifestations of modernity: in poetry, drama and fiction. From the point of view of application this issue develops the theoretical starting-points presented by the one preceding it.

Despite the fact that our present contributors are mainly concerned with examining texts of various literary genres, they have attempted to restate briefly their theoretical stands before proceeding to their examination of specific texts. It would be hard, though, to claim that their treatment of texts was merely a way of verifying their theoretical stands or merely a statement of fact by way of illustration. In going deep into texts they have chosen, they were mostly tentative. Some of our contributors have cast their nets wide enough to cover a number of texts by different authors; others have chosen to concentrate on one text. Whether a number of texts are treated, or whether the focus is on one text only, we had one practical aim in view: to give expression to concrete texts. The studies included in this issue of *Fusul* have attempted to avoid a common methodological pitfall: namely, the treatment of a literary text as if it were a witness rather than an observed phenomenon.

The general order of studies presented here has been determined by the three major genres (viz. poetry, drama and fiction) in an attempt to examine some manifestations of modernity in each. The order of presentation is also graded from the general to the particular. The theme of the issue falls therefore under three headings: (I) poetry (II) drama and (III) fiction.

The first group of studies opens with Saleh J. Altoma's 'The Contemporary Arab Poet and his Theoretical Concept of Modernity'. The writer questions the confused image of modernity we still have, well over a century after its appearance in the West and in Latin America; nay after moving into a new era, post-modernism, in the fifties or even, to some critics, further back in the thirties. Could this confusion be due to the very nature of modernity; to confused historical conditions in this our part of the world; to different starting points; or - a last possibility - to our keenness to evaluate our national literature by criteria deriving from other world literatures? Altoma maintains that these, and other, factors have made for a confused image of modernity and for contradictory attitudes to it.

Altoma goes back to European modernity - conceptually as well as historically - to point out that it started - according to many critics - in the late nineteenth century or in the early twentieth century. It was essentially a three-dimensional dialectic protest: to the tradition; to rationalistic and utilitarian bourgeois culture based on the idea of progress; and to itself as a tradition, or a form of domination and hegemony. Modernity (or rather, Modernism) was a revolution looking forward to the creation of new values and new methods of expression. Its dilemma, however, was that it had to be in a state of constant struggle without ever achieving a complete victory. In fact, it had to struggle in order not to triumph and become a new institution in turn.

Modernity in Arabic literature, on the other hand, goes back to the beginning of the present century. The decisive turning-point, however, is controversial: was it the attempts of emigrant poets (*Mahjar*) in the United States and in Latin America; the movement of free verse in Baghdad in the year 1948; or the movement set in mo-

٧٧٧٢



مركز تحقيق ونشر علوم إسلامي



# FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

**General Egyptian Book Organization**

٤١١٤٨٩

کتابخانه  
بنیاد دائرة المعارف اسلامی

٦١١٤٨٩  
تاریخ ٨٧/٣/٢٧

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Editorial Secretariate:

**EITIDAL OTHMAN**

Lay Out:-

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

Consultants

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## MODERNITY

**IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE**

Part 2

○ Vol. IV ○ No. 4 ○ July - August - September 1984